

- ★ كرواتيا: هذه اللحظة الرهيبة
- ★ تراث حسن حنفى وتجديده وتکفیره
- ★ البساطى وفخ التواصل الجميل
- ★ محمد عمارة بين الماركسية والإسلام
- ★ يوسف شاهين كمان وكمان
- ★ بريخت فى المسرح المصرى الحديث



أ. علاء الدين شوقي

[www.lisanarb.com](http://www.lisanarb.com)



## أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية / شهرية  
يصدرها حزب التجمع الوطني  
التقدمي الودادى / يونيو ١٩٩٧

رئيس مجلس الإدارة : لطفي واكد  
رئيس التحرير : فريدة النقاش  
مدير التحرير : حلمى سالم

مجلس التحرير: إبراهيم أصلان / صلاح  
السروى / طلعت الشايب / غادة نبيل  
/ كمال رمزي / ماجد يوسف

المستشارون د. الطاهر مكى / د.  
أمينة رشيد / صلاح عيسى / د. عبد  
العظيم أنيس / ملك عبد العزيز

شارك في هيئة المستشارين ومجلس  
التحرير الراحلون: د. طيبة الزيات / د.  
عبد المحسن طه بدر / محمد روميش

# أدب ونقد

التصميم الأساسي للغلاف: محيى الدين اللباد  
نوجة الغلاف: "للفنان: أحمد فؤاد سليم  
اللوحات الداخلية: محمود بقشيش (عن سلسلة: نقوش)

الإخراج الفنى: سهام العقاد

أعمال الصف والتوضيب: مؤسسة الأهالى  
عز الدين - منى عبد الراضى - مجدى سمير - خالد عراقى

المراسلات: مجلة أدب ونقد / ٢٣  
شارع عبد الخالق ثبور  
القاهرة / ت ٢٩٢٢٢٦  
فاك ٣٩٠٤١٢ س :

الاشتراكات: ( لمدة عام ٢٤ جنيها/ البلاد  
العربية ٣٠ دولار للفرد / ٦٠ دولارا  
للمؤسسات / أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولار،  
باسم الأهالى - مجلة أدب ونقد.

الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد  
ل أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر

## المحتويات

٥	المحررة .....	- أول الكتابة .....
٩	التفسير الماركسي للإسلام عند عماره ..... د. محمود إسماعيل	- التفسير الماركسي للإسلام عند عماره ..... د. محمود إسماعيل
٣٢	الختين إلى مروة ..... محمود أمين العالم	- الختين إلى مروة ..... محمود أمين العالم
٢٩	تراث حسن حنفى وتجديده وتكفيره ..... د. على مبروك	- تراث حسن حنفى وتجديده وتكفيره ..... د. على مبروك
٤٠	حول جهل المترجمين ..... د. ماهر شفيف فريد	- حول جهل المترجمين ..... د. ماهر شفيف فريد
١٤	مدحٍٰتٍ منير ..... د. سهرورا للأبد / شعر	- وسهرورا للأبد / شعر ..... د. سهرورا للأبد / شعر

## الديوان الصغير

٤٩	هذه اللحظة الرهيبة (شعر من كرواتيا) ترجمة وتقديم ... رفعت سلام
٦٥	عام علي رحيل حبيبي... فريدة النقاش، نجيب محفوظ، يوسف القعيد، محمود أمين العالم
٦٩	فوينتسك/ الحب موتا والموت حبا / مسرح ..... نورا أمين
٧٥	لليلي وسؤال الحرية في "الباب المفتوح" ..... فيحا، عبد الهادى
٨٠	قراءة في "ساعة مغرب" للبساطى / فتح التواصل ..... د. سيد محمد السيد قطب
٨٩	بريشت في المسرح المصرى الحديث ..... علاء عبد الهادى
١٠٨	قصيدة أشرف الصباغ السرمدية ..... زينب العسال
١١٢	خشب ونحاس بمسئولية سمية رمضان ..... عاطف سليمان
١١٤	نبض الشارع الثقافى ..... إعداد: مصطفى عباده
١٢٨	فانتازيا الرجلة / شعر ..... محمود خير الله
١٣١	قصائد امرأة بدوية (في شعر سعدية مفرج) ..... زهور ترك الشمرى
١٤١	الشاعر / شعر ..... سعدية مفرج
١٤٣	سينما اليهود / دموع وخناجر ..... ابتسام كامل
١٥٤	خيط إبرة / قصة ..... أشرف نصر
١٥٦	لست للرجال الأحياء، قصة ..... مني حلبي
١٦٠	* كلام مثقفين ..... صلاح عيسى

افتتاحية

أ

## أول الكتابة

والقتلة، تلك «المخلوقات البدائية من قبل التاريخ التي تتصرف بالسكاكين...» على حد تعبير الشاعر «رفعت سلام»، الذي ترجم مجموعة القصائد وقدم لها خطوة أولى في الطريق «لاكتشاف شعرية جديدة لا ندرى عنها شيئاً».

وها نحن نكتشف هذه الشعرية الجديدة في قلب المأساة التي طالما تصورنا أن الخمير العالمي سوف ينتفض احتجاجاً عليها، وسوف يكون قادرًا على وقفها إذا ما تكاثفت جهود البشر المخلصين لإنسانيتهم، ولكن المأساة تفاقت، وانتصرت لغة المصالح على بكاء الأطفال، وتبيّن أن مجرمين

أين - حقاً - تبدأ صرخة الطفل وإلى أي مدى تصل في الزمن والفضاء؟ تلك الصرخة التي يقظى بسببها الكون كله من الكفران

هذه الأبيات للشاعر الكرواتي «إيفو ديكانوفيتش» عن «طفلة وحيدة مع بكتها» شردتها الحرب. وهي واحدة من قصائد «الديوان الصغير لهذا العدد من الشعر الكرواتي الذي تفجر رداً على القنابل والرصاص في الحرب الأهلية الوحشية، وقد مزقت «يوجوسلافيا» إرباً بعد أن أصبح التطهير العرقي والمذابح شعاراً ومارسة للمجرمين».

والفاشية ومعاداة الأجانب والتطرف الديني والعنصرية من كل لون وصنف.

وقد كانت التجربة الاشتراكية الأولى التي أخفقت بمحاباة محاولة في جانب منها لتجاوز الرأسمالية والقضاء على البربرية التي ولدتها، وحين انهارت هذه التجربة الاشتراكية انكشف الغطاء عن ما كان ثاوياً في أعمق أعمق النفعية النظام الرأسمالي العالمي بروحه النفعية التاجرة التي لا تتورع عن فعل أي شيء في سبيل الربح.

ومع ذلك فإن بشائر الأمل أخذت تلوح في الأفق المظلم، فقد قيل لنا إن عصر الثورات الوطنية قد انتهى إلى الأبد بعد أن هيمنت أمريكا على العالم واستخدمت الأمم المتحدة أدلة لها، وهذا هي قوات الثورة الوطنية المسلحة بقيادة «كابيلا» رفيق «لومومبا» و«جيغفارا» تحقق انتصارها على النظام الفاسد والمستبد الذي أقامه «موبتو» في الكونغو، بدعم إمبريالي سافر، وتدخل إلى العاصمة كينشاسا دون سفك للدماء وسط استقبال شعبي هائل، ومساندة غير محدودة من جنوب إفريقيا التي يقودها «مانديلا» بعد كفاح شعبي مرير امتد على كل الجهات.

ولأن طريق الأمل طويل ومتعرج تحده الصعاب من كل جانب، فابتدا جميعاً مدعومون للإسهام في تعبيده واستكشاف ملامحه في كل الميادين، والتعرف على مفردات الثقافة التي تثبت الأمل وتنمى ثقة الشعب في قدراته وتفتح أمامه الأبواب المغلقة.

تاجروا في الأطفال الذين فقدوا أسرهم حين أدعوا أنهم سوف يرحلونهم إلى أماكن آمنة وأسر بديلة، وبأن العجز الفاضح للأمم المتحدة ومنظماتها التي هيمنت عليها الدول الإمبريالية ورؤوضتها ليكتشف الوجه الأشد قبحاً لما يسمى بالنظام العالمي الجديد الذي يهيمن عليه قطب واحد، وهو نفسه القطب الذي يقتل أطفال العراق مع سبق الإصرار والتعهد، وهو يعطي ما توصلت إليه الأمم المتحدة فيما سمي بـ«النفط مقابل الغذاء» بعد أن مات فعلاً ملايين الأطفال العراقيين بسبب نقص الغذاء والدواء.

وإذا كان في هذا الديوان الصغير من كرواتيا نطل على القاجمة فإلينا نتعرف في الوقت نفسه على روح المقاومة والفرح بالحياة، تلك الروح التي يتوافر عليها الناجون من المجزرة، والمتطلعون إلى عالم جديد والمسائلون بدءة عن معنى أن يكون الإنسان إنساناً:

الزمن الذي تحلم به قائم هنا  
تخبرنا دموع الأطفال بذلك  
وتخبرنا أغنية العشاق  
استيقظ

إنه حقاً.. هنا

إن «لحظة الرهيبة» ليست لحظة يوجوسلافية أو كرواتية فحسب، ولكنها لحظة للبشرية كلها وقد تجلت بالعار، لحظة للنظام الرأسمالي العالمي الذي أنتج تطوره العاصف قوى فاشية وعنصرية سمتها التوحش والشهوة لسفك الدماء، فكانت النازية والصهيونية والعرقية الصربيّة

ومفكر المسرح الألماني «بروتولد بريخت» أستاذ «سعد الله ونوسر» ومعلمون عدة أجيال من فنانى المسرح فى جميع أنحاء العالم أرقهم هذا السؤال مثله، وكان «سعد الله» الذى اختار السير فى طريق «الأمل» قد كرس موهبته وثقافته ليفتح باب الأمل للناس ويساعدهم على تأمل البنيات العميقية الفائرة للعلاقات الاجتماعية الاستغلالية القمعية التى تراكم الآتية والتحيزات على روح الإنسان الأصيلة وتجعل ما هو غير طبيعى طبيعياً، وما هو استبعاد ونفى واضطهاد بديهيما، لذا طالما قال لنا «بريتخت»: لا تقولوا إن هذا أمر طبيعى حتى لا يستعصى على التغيير.

كان التغيير بأعمق معنى وأحمله هو الشغل الشاغل لـ«سعد الله ونوسر» ابن الهزيمة ورائع راية مقاومتها، وها قد رحل عنا بعد أن امتدت مساحات المقاومة فى حياته وفنه إلى المرض القتال ذاته الذى هاجمه بوحشية وتقلب عليه لخمس سنوات كاملة بالكتابة حيث قدم للمسرح العربى بعض أهم وأجمل النصوص قبل أن يودعنا جسده فتسكنا روحه الباسلة. فضل مجلس التحرير أن لا نعد ملفاً عاجلاً عن «سعد الله ونوسر» الذى كان فى سنواته الأخيرة قد خص مجلتنا ببعض أجمل نصوصه، فأجلنا الملف لعدد قادم نتمنى أن نحيط فيه بعالمه الجميل ورسالته النبيلة. وكان علينا - وقد ملأت لوعة الفراق نقوسنا لأن صديقاً حميماً للحياة قد

وفي هذا السياق سوف نعد لكم فى أقرب فرصة ملفاً أو ديواناً صغيراً من أدب «زائير» الكونغو، ذلك البلد الإفريقي الغنى بالتراثات التى تقاتل من أجلها الاحتكارات الدولية الطامنة فيها واستشهد على ترابها ودفعاً عنها «باترييس لومومبا» أحد أبرز قادة التحرر الوطنى فى عصرنا، الذى كانت ملحمة استشهاده مادة غنية للشعر والأدب المصرى والأفريقي فى السنتين.

«إننا محكومون بالأمل» هكذا قال «سعد الله ونوسر» الكاتب والمفكر المسرحي الراحل، فى رسالته فى يوم المسرح资料 فى Year 1996، قال وهو يستجمع صوته الذى أنهكه السرطان ويصارع الوهن ليرد اعتبار لوظيفة طالما نهض بها الفن العظيم عبر التاريخ حين أثار الأسئلة الكبرى عن الوجود والمصير البشرى، وفتح الأبواب الموجدة أمام سعي البشرية لمجاهدة الشر والفسدة والتوجه والإعلاء من شأن الإنسان الذى استوى بفعل العمل والثقافة إنساناً وخرج من مملكة الحيوان وانفصل عن الطبيعة.

والمسرح هو فن التواصل الصميم بين البشر، الفن الذى لا يضاهيه أو ينافسه شيء، وتزداد حاجة البشرية له كلما أو غلت الصورة والشاشة فى استلباب الإنسان والابتعاد به عن ذاته الأصيلة فى ظل هيمنة الروح التجارية على الوسائل الثقافية والإعلامية. كيف يمكن أن يعود الإنسان إلى ذاته الأصيلة؟

كان هذا هو الهم الرئيسي لفنان

الإبداعية الكبيرة التي قدمت للأدب العربي بعض أهم إنجازاته المعاصرة. دعا مجلس تحرير «أدب ونقد» في اجتماعه الأخير الدكتور على مبروك مدرس الفلسفة في جامعة القاهرة ليحضر نقاشنا حول مشروع طموح طرحه المجلس على نفسه، وهو قراءة جديدة لأستلة النهضة منذ بدء الحملة الفرنسية على مصر، قراءة تبحث في خبايا المراحل المتعددة دون تحقيب، وتفكك لتعيد تركيب خطابات المفكرين والمشاريع التنموية والنضowie بكل تجلياتها سعيًا للإجابة عن السؤال المركزي المورق: كيف وصلنا بعد قرنين من الحداة إلى ما نحن فيه.. ما هي العوامل المركزية الثانية في انكسارنا؟ الحق أن إجابة «مبروك» على الأسئلة قد أدهشتنا حين قال: إن كل المشاريع الفكرية التي طرحت على الساحة منذ بدء النهضة تلتقي عند جذر واحد وتحتفل فقط على السطح الأيديولوجي أى في تفاصيل الخطاب وأسلوبه.

وكتب لنا «مبروك» عن تراث حسن حنفى وتجديده وكأننا نبدأ بفاتورة النهضة دون تخطيط، فقد حمل المقال الذى كان مبروك قد كتبه قبل اجتماعنا بعض أفكاره الرئيسية، ومن أهمها فكرة المركزية البنوية لعلم أصول الدين داخل بناء الثقافة التراتبية بأسرها، وربما سنكتشفه بعد ذلك داخل الثقافة المعاصرة، تلك المركزية التى لم يفلت أيضًا منها مفكر معاصر له مشروعه مثل «حسن حنفى» شاء أن يتوصل فيه إلى

رحلـ. أن نفرج في الوقت ذاته لأن فنان السينما العربية وتفكيرها «يوسف شاهين» حصل على جائزة اليوبيل الذهبي لهرجان «كان» عن مجمل أعماله بعد أن شاهد الحكمون فيلمه عن ابن رشد «المصير» الذى افتتن به الجمهور أيضاً، لأن الكتابات عن «يوسف شاهين» سوف تغدو المصفحات فى هذه المناسبة، فقد فضلنا أن نترى ثقلًا قبل أن نقدم ملفاً عنه نتمنى أن نحسن إعداده حتى يكون مرجعًا حقيقىًا للباحثين ومحبى السينما:

وفي الذكرى العاشرة لاستشهاد المفكر التقىدمي «حسين مروة» صاحب النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية برصاصات قوى الظلام والهمجية يكتب محمود العالم عن رحلاته الثلاث عندما بدأ بالتراث بانبعاده الدينية الباطنية ثم عودته إليه لاستعادته عقلانياً ونقدياً متسلحاً بكل ما استوعبه من رؤى وأدوات منهجية علمية عصرية، ثم مشاركته في تجديد الحياة وصناعة المستقبل متنتقلًا من نقد المعرفة إلى نقد الواقع، من أفق النظرية إلى أفق الفعل التغييري، ولم يكن باوقعيته أسيراً للواقع، بل كان متتجاوزاً لتضاريسه الخارجية، مضيئاً لدافنه، كاشفاً ما هو جوهري فيه.

ويا الله ما أكثر الراحلين.. لقد انقضى عام على رحيل الأديب والسياسي الفلسطينى «إميل حبibi» الشخصية الإشكالية الملتبسة والتي لا ينفي الالتباس السياسي قيمتها

عن تجربة كل فرد فيه على حدة...»، والدراسة الثانية لانتاج جيل المستويات كله سوف تشير لهذه السمة المشتركة بينهم جميعاً.. هل لأن النهضة لم تكن قد بلغت حد الانكسار؟ وكان الحلم القومي في أوج ازدهاره..؟ ربماً.. وهل النزوع الفردي الموحش المنطلق على ذاته وأحاديثه الوجودية في الإنتاج الأدبي الجديد مرتبط بالانكسار والهزيمة وتفتت المشروع القومي للتحرر والاستقلال والتنمية؟ إنه مرة أخرى أحد أسلئلة النهضة التي سيكون علينا أن نعالجها من كل زواياها.

وهل تنفصل مسألة تراجع الترجمة وتشوه الترجمات الذي يرصدها لنا الدكتور ماهر شفيق فريد في مقالته «حول جهل المترجمين» عن التردد العام الذي صاحب الانكسار والعجز عن القيام؟

إن الأسئلة تتشعب والإجابات تتشعب، والإجابات السهلة مرفوضة وعديمة الجدوى، فهل نشارك جميعاً في بلورة الأسئلة والتماس الأجوية الحقيقة ولو كانت مؤللة.. نحن ننتظركم إسهاماتكم، فلعلنا ننسج معاً فخاً للتواصل على حد تعبير الناقد سيد محمد.. وسيكون فخاً جميلاً.

التوفيق بين التراث والمعصر فكانت آلية التجاوز «بين دلالتين، أو أنه القفز من دالة (أقدم) إلى أخرى «أحدث» دون تأسيس لأى منها في جملة السياقات التي أنتجتها». ويلجا العديد من الباحثين المعاصرين «عند قراءتهم لخطابات نقدية أو بلاغية أو تاريخية أو غيرها عند مؤلفين بعيتهم إلى التماس البنية الموجهة لتلك الخطابات مصاغة في أقصى درجات تماسكها وشمولها في الحقل المعرفي الخاص بعلم أصول الدين...».

كان نقاشنا في مجلس التحرير ثرياً وعميقاً لأن طرح كثيراً من الأسئلة الكبرى التي نطبع لإجابات شافية وجديدة عنها، فلعلنا بمقاييسنا المستهدفة نسهم في إضاءة الطرق العتيدة ونكتشف لماذا أخذتنا تدور حول أنفسنا ونعود في كل مرة إلى نقطة كانها البداية وتخوض المعارك ذاتها عاجزين في كل مرة عن حسمها؟

\*\*\*

ويقرأ لنا الدكتور سيد محمد السيد مجموعة محمد البساطي الهمام «ساعة مغرب» متوقفاً عند تعدد الدلالات وتشابكها في نصوصه الغنية حيث «إدراك الشخصيات للحقيقة يتم في إطار الوعي الجماعي، تلك سمة مهمة من سمات سرد البساطي الذي ينتهي لجبل له تجربة جماعية حميمة لا تنقصه

## المحررة

عرض  
ونقد

ع

## التفسيرو الماركس للإسلام

للدكتور / محمد عمارة

د. محمود إسماعيل

تمثلا - في منحني حياة الأشعري وعمارة فالأول كان معتزلياً حتى أساليب الجدل، ثم نكم على عقيبه وتصدى لهدم الاعتزاز. والثاني كان ماركسي؛ ثم تحول أصولياً - لظروف لا محل لإثباتها - تصدى لهدم الماركسية. والاثنان معاً ما كانوا قبل ارتدادهما ذا شأن في ساحتى الاعتزاز والماركسية؛ فالأشعري كان مغموراً بين أساطير الاعتزاز من معاصريه كالنظام والعلاف والحافظ. محمد عمارة كان يجهل أوليات الماركسية حين حاول "مركسة" التراث العربي الإسلامي. والاثنان معاً أخفقا في مشروعهما نتيجة الإفلاس الفكري

الدكتور محمد عمارة من المنظرين المعاصرین للفكر الأصولي؛ شأنه في ذلك شأن الدكتور حسن الترابي والدكتور محمد سليم العوا والدكتور يوسف القرضاوى وإن تفاوتت تنتظيراتهم من حيث الدرجة ، برغم وحدة منطلقاتهم ومناهجهم وغاياتهم. ويختص الدكتور محمد عمارة بمكانة خاصة بين هؤلاء المنظرين؛ إذ ينظر إليه من قبل هذا التيار نظرة الأصوليين الأول إلى أبي الحسن الأشعري؛ منظر علم الكلام السنّي، فهو صاحب "القول الفصل" والحكم الأخير في المسائل المعقّدة والمتباينة. وليس غريباً أن نجد تشابهاً - بل

وهي "حرية الاعتقاد في الإسلام" وـ "التفكير" وـ "الردة" وهي موضوعات قتلت بحثاً من لدن المؤرخين "المتبين" والفقهاء "الوعاظ"!! مع السطور الأولى، تتجلى منهجية الدكتور عمارة التي تبنّاهما الخطاب الأصولي المعاصر، تلك التي تعتمد على القصص والحكى والإثارة والمحاكمة والتبرير. إذ تناول قصة لقائه الأول مع الباحث "المغمور" نصر حامد أبو زيد الذي تعرف عليه من قبل الأستاذ محمود أمين العالم "منظّر الماركسية" - حسب قوله والذي أشاد بالباحث باعتباره "أحسن من يحل النص" ، حسب قوله أيضاً.

وقد خرج الدكتور عمارة من اللقاء بأن هذا الباحث الواعد لا بد وأن يكون ماركسياً.

ولم لا وهو "الخبير بالماركسية والماركسيين لغة وفكراً وماراسة وأساليب عمل وأنماط علاقات لذلك" أيقن بأنه "مع محمود أمين العالم في الموقع الفكري والاتجاه الإيديولوجي" (ص ٢٧)!! ومن ثم اكتشف طرف الجبل المسري والسحرى ومفتاح فهم فكر نصر حامد أبو زيد الذي استخدمه في سبر أغواره. ظل هذا "الحدس" مسيطرًا عليه يلون نظرته في قراءة "أعمال المتهم" ويعييه عن استيعاب منهجه الحقيقي الجامع بين المنهجيات الحديثة كالأستانية والفينومينولوجية والبنيوية والسيمانية وبين مناهج السلف العقلاني كالمعتزلة. وأنى له أن يكشف عن مناهج مرفوضة سلفاً باعتبارها من سفوم "الفزو والفكري الغربي" ولأن المؤلف "ماركسي" مرتد

وعقم المنهج وأدلة المعرفة من أجل غایات سياسية.

تلك المقدمة المختصرة ضرورية للكشف عن مقاربة محمد عمارة - المسلح ببقايا التفكير العقلاني - في دراسة وفهم مسألة وتقديم فكر نصر حامد أبو زيد بعد أن تعدد وتناقضت فتاوى المنظرين الأصوليين الآخرين في القضية.

بديهي والأمر كذلك ، أن يلجأ أصحاب هذا الاتجاه إلى "الأشعرى" المعاصر طلباً للعون ومدداً للحم. هذا ما كشفت عنه الآبيات الأصولية المعاصرة - قبل صدور كتاب محمد عمارة الذي نحن بصدده - حيث روجت كثيراً لعكوفه في صومعته للبحث والدرس، من أجل محاكمة "المتهم" المتهرّق والمتردى!!! . وهو أمر اعترف به محمد عمارة حين أشار في كتابه إلى الاتصالات المتكررة به من لدن الأصوليين "تليفونيا" والحاخام لتجييش حجه وتجنيه فكره للبت في القضية (ص ٩) !!

وقد استجاب الدكتور عمارة لهذا الإلحاح ومكف على البحث والدرس ثم خرج بهذا الكتاب "الوثيقة" الذي يمثل "صلك الإدانة" لفكر الدكتور نصر أبو زيد !!

يشى الكتاب بفحوى تلك الملابسات كما يفصح عن منهج تناول "القضية" الذي هو نفس منهج الأصوليين القدماء الجامع بين الاتباع والسماع وبين مسحة عقلانية ساذجة وغير بريئة. استهل كتابه بثلاث مقدمات تمهدية، تشكل إطاراً نظرياً للدراسة

في الإسلام" الذي ينافع المؤلف منها بحديث طويل - وسازج - يدخل في إطار الديهيات وتلك - لعمري - محاكمة موجة، إذ كيف يستقيم ذلك مع حكم المؤلف - في صفحات الكتاب الأولى - على كتابات الباحث بأنها هرطقة، وأن هذه الهرطقة تستوجب "الاستتابة" وإلا تطبق على صاحبها أحكام "الرواية الفكرية"!! ولست أدرى كيف يسوغ لمنظر أصولي سلفي "ارشونكسي" على حد تعبير محمد أركون أن يجتهد فيبحث مصطلحات جديدة ويفتح أبواباً جديدة في "الشريعة المقدسة"؟ أما وقد اجتهد وأصاب ، فقد حق له "هضورة محاربة الكفر والمرور بسلاح الكلمة" (ص. ١) قبل دعوته إلى "الاستتابة" !! (ص. ١١) وإلا تطبق عليه أحكام "الردة"!!

كان على المؤلف أن يبرر حكمه بتقديم شرح مستفيض عن معنى "الكفر" ولقد برع - بحق - في تجييش "ترسانة" من الحجج والقرائن المستمددة من أقوال وأفعال الأصوليين القدامي ، والمدعمة بشرح - سطحية - لكثير من الآيات القرآنية والأحاديث النبوية، ليصل المؤلف في النهاية إلى ما أسماه "المنهج الإسلامي" (ص. ١٨) الذي يشهر سيفاً لحرقة "الضدية" ومن باب تسامح الإسلام مع الخصوم اقتضى الحال تقديم مسوغ "شرعى" مستمد من تراث أصولي زاخر عن أحكام "الردة". من أجل ذلك جند المؤلف هذا التراث ليحكم به في النهاية بأن "المتهم" الزنديق يجب أن

والباحث "الواحد" ينافع الأصولية ويناطحها فلا مناص من الحكم عليه بأنه "ماركسى" شاء من شاء وكره من كره لذلك تعامل مع فكره باعتباره نتاج المنهج المادى الجدى... ولا غرو فقد جعل عنوان كتابه: "التفسير الماركسي للإسلام"!!.

إن آلية التصنيف الخامنئي - بوعى أو بدونه - سمة من سمات الخطاب الأصولى المعاصر، وهى فضلاً عن تهافتها منهجياً ومن ثم ابىستميا بالفة الخطورة فيما يترتب عليها من أحكام. إذ يرتبط "التصنيف" فى خطاب هذا التيار بآلية أخرى هي "نفى الآخر" الذى يدخل فى تصنيف مغاير. ومن ثم أليس من المفارقة أن يحاكم فكر ما وفق تصنيف خاطئ لهذا الفكر أصلاً.

هذا هو ما فعله المؤلف فى "مقاربة هرطقة" نصر حامد أبو زيد .. وعلى عادة المنظرين الأصوليين، كان لا بد من تقديم تبرير ذرائعي لهذا الكشف الخرسى.

وكان هذا التبرير أن "الماركسيين العرب - بعد فشل مشروعهم - قد احترقوا حرفة التصدى للعد الإسلامى المعاصر" (ص. ٧). ولتنا أن نتساءل عن حقيقة ظن المؤلف بأن نصر حامد أبو زيد "قادم ماركسي جديد" - شهد له محمود العالى - بعيقرية هذه تؤهله فضلاً عن نقد الحركة الأصولية إلى "نقد القرآن نفسه" (ص. ٨). ولا مانع من التشدق - بعد ذلك - بحرية الفكر ، ولا أقل من نسبتها إلى "حرية الفكر

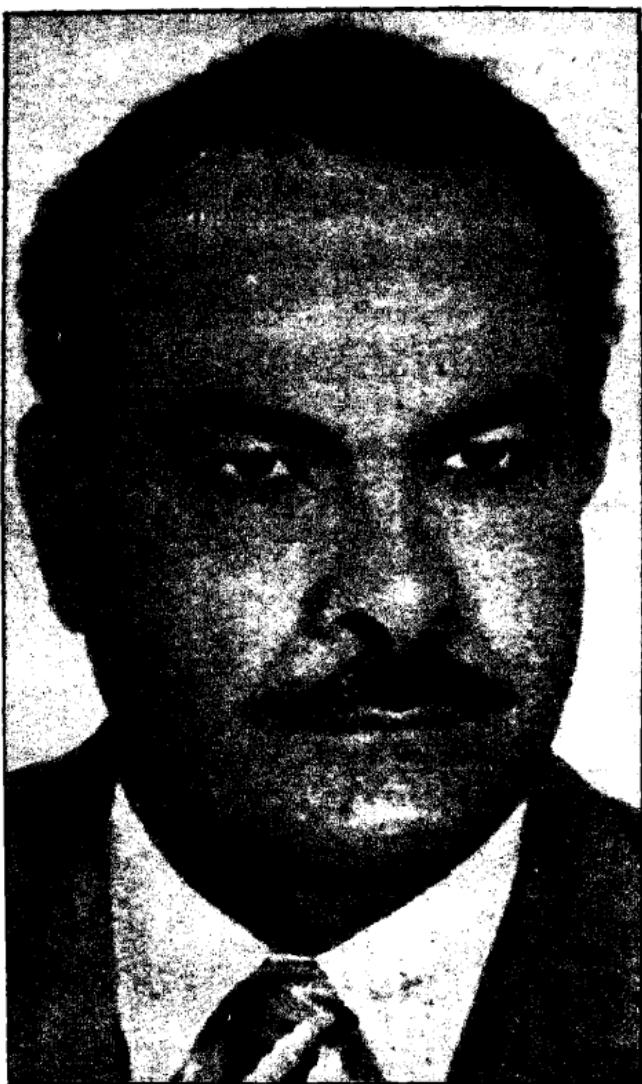
ما اعتبره "ثوابت" إنما هو نتاج تفكير المؤلف نفسه والإسلام منه براء. وتلك مفارقة مهمة في الخطاب الأصولي، فحواها الزعم باحتكار تحرير "الأصول" واحتكار "تفسير الوحي" وثانيها: المغالطة الكبرى بأن هذه "الثوابت" لم يجر الاختلاف حولها على مر تاريخ الإسلام. وحكم ينم عن جهل بأوليات حقيقة التاريخ والفكر الإسلامي. ولا أشك أن المؤلف يجهل "علم الكلام" - على الأصول - الذي انطوى على اتجاهات شتى، أهمها "الاتجاه الأشعري" النصي المنفلق الذي يدعى امتلاك الحقيقة واليقين ومن ثم الوصاية على العقيدة. والاتجاه "الامتزالي" العقلاني المستثير الذي يعد الدكتور نصر أبو زيد من تلامذته المعاصرين ومن ثم يصبح الاحتکام إلى ما يسمى "الثوابت" تعبيراً عن رؤية خاصة للدكتور عمارة - الذي كان يجد المعتزلة في كتاباته الأولى ثم تحول "أشعرياً" يتملك وحده سکوك الإدانة والبراءة في أمور العقيدة.

إن الثوابت الفعلية في العقيدة سبق وأعلنها الدكتور نصر كتابة عندما قال: "أنا مسلم وفخور بانني مسلم أو من بالله سبحانه وتعالى وبالرسول (ص) وبالليوم الآخر ، وبالقدر خيره وشره" . وفخور بانتسابي إلى الإسلام، وأيضاً فخور باجتهاداتي العلمية وأبحاثي . ولن أتناول عن أي اجتهاد منها إلا إذا ثبت لي بالبرهان والحججة أنني مخطئ".

يحاكم "إذا ما أشاع الشكوك والإلحاد" (ص ٢٢). ولأن نصر أبو زيد طرح معتقداته "الإلهادية" في مؤلفات ودراسات شاعت بين الناس. فلا مناص من القصاص منه، باعتباره "جريدة" تنشر المرض بين الناس" (ص ٢٢). إن خصوصية المحاكمة والتبرير وتوظيف المنطق الشكلي - برغم الاعتقاد الأصولي بأن من تمنطق تزندق - سمات أساسية في الخطاب الأصولي المعاصر بل دليل على "انتهازيته" و"لا أخلاقيته" وكيف يمكن الحديث عن "حرية الفكر" والتسامح ، بينما يجري اصطدام التبريرات والذرائع وتجنيدها - باسم الدين - للقصاص من مفكر قد اجتهد ، بغض النظر عن صحته أو خطئه؟ ليس ذلك بغيريب على منظري الأصولية الذين يستبدلون الصواب والخطأ بالإيمان والكفر!!

كرس المؤلف القسم الأول من الكتاب ل موضوع يحمل عنوان : "ما لا يجوز الخلاف فيه" ، مع ملاحظة الدالة السيمائية لتلك الصياغة التي اقتبست من أبيات عصور الظلام. وتحت عنوان "التفسير الماركسي للإسلام" يحدد المؤلف - قبل محاكمة كتابات الدكتور نصر أبو زيد - ما أسماه "ثوابت الاعتقاد الإسلامي" . الذي على حد قوله "لم يختلف فيه أحد من المسلمين على مر تاريخ الإسلام" ، تمهيداً لإثبات ما يراه في هذه الكتابات مخالف للثوابت (ص ٢٢). ومن جانبنا نرى أن هذا القول ينطوى على مغالطات كثيرة، أولها، إن

أدب ونقد



والأخطر ، ألم يكن الدكتور عمارة نفسه ماركسيًا لعدة عقود من الزمان؟ فهل كان - بالمثل - ملحداً من قبل ثم تاب وأنتاب؟

وهل حكم عليه الماركسيون "بزندقة" ما نتائجه تحوله عن الماركسية خوفاً وطمعاً؟

أجد نفسي في غنى عن الحكم على "ثقافة" المؤلف، فقد سبق وشمنت نتاج "اجتهادات" أيام كان ماركسيًا، وبعد أن أصبح أصولياً، وقللت بأنه: "لم يكن مكسيلاً للماركسيين ولا للأصوليين". إن الذي يحكم على مجتهد بـ"موقفه المادي في النظر إلى الدين لا يمكن أن يكون مستقراً مع إيمان صاحبه بالدين، ولا مع انتقامه إلى دين الإسلام" (ص ٢٤)، هو في نظرى أولى بأن "حاكم" مرتين، مرة على أدعاء الوصاية على الدين، وـ"تكفير" المؤمنين، بحيث ينطبق عليه القول: "من كفر مؤمناً فهو كافر". والمرة الثانية على الجهل بتاريخية الفكر الإسلامي، وهو ما سنثبته بعد قليل.

لن أعرض لشروحه "الفياضة" في التعريف بالماركسيّة التي استمد معلوماته عنها من "معجم فلسفى" مبسط واعتبار الماركسيين "ملحدة" يحرم عليهم الاجتهاد في تحليل القرآن الكريم والتبوره والوحى والشريعة وتأريخية النصوص" (ص ٢٦).

وليعلم المؤلف أن تلك الموضوعات "المحرومة" التي تدخل في باب ما يسمى "الإلهيات العملية" كانت مثار خلاف طويل ومتعدد ومعقد طوال عصره

الشق الأول من الإعلان يعفى "المتهم" من أنني "محاكمة" بشهادة تراث كامل عن جوهر العقيدة . لكن الدكتور عمارة لا تكفيه هذه الشهادة ويستثمر الشق الثاني من الإعلان - ويتعلق باجتهادات المتهم - لإثبات عدم مصداقية الشق الأول!!!

والسؤال هو: هل في إمكان الدكتور عمارة استيعاب هذا الاجتهاد الذى توسل فيه "المتهم" بمناهج عصرية ألسنية وبينية وفيزيومولوجية بالإضافة إلى المناهج الكلاسيكية التى لا يعلم "المفتى" عنها شيئاً؟ الإجابة بالنفي بداهة ، وإليك البيان.

أول ما يزعزع هذه الثوابت - فى نظر المؤلف - "والتي يراها محور وجوده الخلاف معه هو "نظرته المادية الماركسية للإسلام" حسب حكمه (ص ٢٤).

والسؤال هو: هل كانت رؤية الدكتور نصر مادية ماركسية؟ إن مجرد هذا الحكم "من ماركسي سابق" يفضح عن فقر مدقع في مجال "الماركسيولوجى" تاهيك عن عجز فاضح في مجال "الميثودولوجى" وقصور م甚 في معرفة أولية بالمناهج العصرية التي اعتمدها الدكتور نصر في جل كتاباته.

ولو افترضنا - جدلاً - أن "المتهم" يأخذ بالرؤى المادية الجدلية والتاريخية فالسؤال هو هل كل من يأخذ بها مرتد عن الإسلام؟ ولماذا لم يحاكمني الدكتور عمارة - وأمثالى - من الماديين التاريفيين بالمثل؟

تكفيره .. حتى يعلن توبته .. إلخ. صحيح أن هذه العبارات وردت في كتابات "المتهم" لكن هل يعني ذلك أنه ماركسي بالضرورة، لن أخوض في جدل سفسطوي لاثبات أن هذه الأفكار قاسمة مشتركة في معظم الكتابات الخاصة بعلم الاجتماع المعرفي فالحديث عن البنية الطبقية وتأثير العوامل الاقتصادية والاجتماعية و"الجدل" ... إلخ حقائق موضوعية تبنيها الكثير من الفلسفه والمفكرين منذ عهد اليونان. والتراجم العربي الإسلامي حافل بنصوص عن هذه الحقائق العلمية أكثر من أن تحصى. وليرجع المؤلف إلى كتابات "السعدي" و"مسكويه" وإخوان الصنف" و"ابن خلدون" .. وغيرهم كثيرون ليتحقق من ذلك.

وليراجع كتابات علماء الاجتماع المعاصرين من أمثال "كارل مانهایم" و"رایت میلز" إلى "مدرسة فرنكفورت" إلى "التوصير". وقبلهم "أوجست کونت" و"دور کایم" و"هیجل"، ليعلم ويتعلم إنهم لم يكونوا ماركسيين!! .. وهل غاب عنه هو الماركسي السابق - الجانب الإبستيمى فى الماركسي الذى لم يشاحع فيه أى شخص منها من البنويين وغيرهم؟ ألم يقول "رایت میلز" منظر البنوية الوظيفية بأن "من يتتجاهل العلم الماركسي لا يستطيع أن يقف على أوليات الحقائق فى الفكر الاجتماعي"؟.

تحت عنوان "الرؤية المادية للقرآن الكريم" يعقد المؤلف مبحثاً مطولاً

تكوين وتطور الفكر الإسلامي وأن ما اعتبره كفراً في فكر المتهם هو عين ما ذهب إليه "المعتزلة" - الذين سبق ومجدهم - وقت أن كان ماركسيًّا - وأن هذا الموقف الذي تبناه المؤلف هو عين موقف "الأشعرى" إزاء "المعتزلة" بل لعله يعلم أن "الأشعرى" أعلن - قبل وفاته - توبته واعترف بخطئه في القول بتكفير الخصوم.

لكن الدكتور عماره تفنن في اصطياد عدد من الاستدلالات الخطأة من نصوص في كتابات "المتهم" عزلها عن سياقها لإثبات ماركسيته، ثم رتب عليها - وهو الأخطى - زندقته، ومن ثم ضرورة "استتابته" وإلا خق عليه حكم "المرتدین" !!

من هذه النصوص الدالة في نظره على "ماركسيّة" الدكتور نصر أبو زيد قوله: "إن الأفاق المعرفية للجماعة التاريخية هي أفاق تحكمها طبيعة البني الاقتصادية والاجتماعية لهذه الجماعة، والمشروع الاجتماعي محكم بانتهائه الطبيعي وهو يتدرج فيياباً ومحضوراً طبقاً لعلاقة الطبقة بغيرها من الطبقات". واتهام "المتهم" "الخطاب الديني" باختزال الماركسيّة في الالحاد والمادية" كما اتهامه " بإهدار مبدأ الجدل" (ص ٢٧٣-٢٨٩).

لأن هذه العبارات وردت في مؤلفات "المتهم" فهو لذلك "يتبنى منهج المادية الماركسيّة في تحليل التمuousن وتفسير الانساقي التكروية" (ص ٤)، ومن ثم وجوب

عليه صراحة . وكيف يحكم المؤلف على اجتهاد الباحث " بالتلقيق" (ص ٤٦) وقد لازمه " التوفيق" ؟  
 وإذا ذهب الباحث إلى أن القرآن الكريم في موقفه من "أساطير الأولين" قد أخذ بعضها مع إعادة توظيف وتتوليل . فذلك لا يسوغاتهما بأنه "يتمم النص القرآني بالانتقائية" (ص ٤٧) نحن في فني عن تبيان غاية القرآن الكريم في عرض هذا "القصص" من أجل العبرة وحسب ، لا من أجل التاريخ الشامل المفصل لوقائع هذا القصص . كما أن حكم الباحث بأن القرآن الكريم تتعدد فيه مستويات السياق ، حكم يدل على شراء النص القرآني وإعجازه . من دلائل هذا الإعجاز أيضاً تغيير النص القرآني عن الثقافة - في عصر التنزيل - بهدف تغييره لها ، وهو أمر لا يعني - حسب فهم المؤلف - تشكيكاً في الوحي . وإذا كان الباحث قد انتقد بعض مناهج وأراء السابقين - كالشافعى ، ورجع منهاج وأراء آتى حتىفة ، فلا يفهم ذلك إلا في إطار "محافظة" الأولى وإلاح الشانى على "القياس" . وإذا فسر الباحث هذا الاختلاف بالاختلاف الثنائى - حيث كان الشافعى عربياً وأبو حتىفة فارسياً - فذلك محض اجتهاد قد نوافقه أو خالفه . تلك - وغيرها - اجتهادات تحمد للباحث ، وإن سبقه غيره بتصديقه من الفقهاء السابقين والدارسين الحديثين . وسواء أصاب الباحث أو أخطأ بصياغتها: فلا يحق للمؤلف "محاکمتة" (ص ٥٤) حتى تتسرق رؤيته

ليثبت فيه حقيقة بديهية فحواها أن القرآن الكريم "تنزيل" من لدن رب العالمين ، وأن "المتهم" خالف إجماع الفقهاء على ذلك لأنه "ينطلق من المادية الجدلية" (ص ٤٢) ولأن الأخير ذهب إلى أن "النص القرآني تشكل من خلال الواقع .. وأن هذا الواقع يشمل البنية الاقتصادية والاجتماعية والثقافية ، ويشمل التقلي الأول للنص ومبنته كما يشمل المخاطبين بالنص" . فهو لذلك يشد عن إجماع الفقهاء في قدسيّة الوحي ولست في حاجة لمناقشته هذا التجنى من جانب المؤلف ، فما ذهب إليه الباحث في هذا الصدد لا يتعدى إثبات البعد الاجتماعي في النص القرآني ، دون أن يكون في ذلك أدلى تشكيك في تساميه وتعاليه . وما قدمه لا يتجاوز مذهب "الزمخشري" في التفسير والرأى في الإلحاح على العقلانية بل إن قول الباحث بأن "النص منتج ثقافي تشكل في الواقع والثقافة خلال فترة تنزيد على العشرين عاماً" هو قول المعتزلة "بخلق القرآن" وإن تورط قليلاً في التعبير تحت تأثير المنهج "السيميانى" لا الماركسي ، كما يعتقد المؤلف .

وما كان الباحث مادياً جديلاً حين قال بأن القرآن الكريم "نص لفوي" ، فهذا القول لا يشى باذنى تشكيك فى مصدره الإلهي المقدس ، وحين أبرز انطواء القرآن على "الحنينية" وثقافتها" - دين إبراهيم عليه السلام - فذلك ما تضمنه القرآن الكريم ونص

(ص ٥٨). يأخذ المؤلف على الباحث اعتقاده بأن الشريعة صافت نفسها مع حركة الواقع الإسلامي وتطوره (ص ٥٩) ويعلن دهشته من عدم دراسة الباحث "علم المبتدئ في علوم القرآن". والأولى أن ندهش من المؤلف الذي لا يفرق بين العقيدة والشريعة، ويشاهد - بالباطل - في بديهيات يعرفها المشتغل بدراسة "الفقه الإسلامي".

خصم المؤلف مبحثاً آخر ناقش فيه آراء الدكتور نصر أبو زيد عن "تاريخية معانى وأحكام القرآن": ومن حيث لا يدرك اقتبس من أقوال الإمام محمد عبده - في هذا الصدد - ما يؤكد قوله الباحث بتاريخية القرآن، حين يقول إن "أسباب التزول تضع القارئ والمفسر في إطار الملابسات والدلائل الأصلية، فتعين على الفهم في ضوء واقع عصر التنزيل، وأن فهم دلالات القرآن لا بد وأن يكون بدلالات الفاظة في مصر الوجي" (ص ٩٠). فهل يعني هذا الفهم الصحيح بالطبع شيئاً غير ماقال به نصر حامد أبو زيد؟

لقد وقع الالتباس عند المؤلف في فهم آراء الباحث، نظراً لعدم فهم المؤلف معنى مصطلح "التاريخية". ولو أدرك معناه لعرف لماذا اختلف تفسيرات المفسرين حسب طبيعة "مخاليهم" الذي يعكس ثقافة مصرهم، ولما احتاج الأمر للاختلاف مع الباحث الذي وصفه المؤلف بأنه يطبق منهجه

"مع الاعتقاد الإسلامي" (ص ٥٤) الذي نرى من جانبنا أنه اعتقاد المؤلف ليس إلا . فهل يجوز - بعد ذلك - اتهامه بالكفر لأنَّه خالف وجهة نظر المؤلف واعتقاده؟ وهل يتطرق هذا الاعتقاد الخاص بالدكتور عمارة مع الاعتقاد الإسلامي؟.

يعرض البحث التالي لمسائل "النبوة والوحى والعقيدة والشريعة" التي يرى المؤلف أن الباحث قد بصدها تقسيراً مادياً!! ومن جانبنا نرى أنَّ أداء الباحث في هذا الصدد لم يتجاوز آراء "المعتزلة" و"إخوان الصفا" و"الفارابى" و"ابن رشد" وغيرهم، معمولاً في ذلك - كما هو شأنهم جميعاً - على آلية "التأويل" وهو اتجاه محمود سبق واعتمده الكثيرون من الباحثين العرب المعاصرين - خصوصاً محمد أركون - الذين كشفوا الكثير من ثراء النص القرآني باتباع المنهجيات الحديثة، وحرروا "علم التفسير" من "الأسطرة" و"الميثولوجيا" . في خطاب مقلاني مقنع يقدم صورة مقبلولة عن الإسلام بدلاً للتصورات "الاشعرية" الهزلية معرفياً .

قاراء نصر أبو زيد عن الرسول (من) باعتباره "جزءاً من الواقع والمجتمع" لا يسيء إلى شخص الرسول (ص) بقدر ما يكشف عن جوانب عظمته وعبرقيته التي طالما غضت الرؤى التقليدية البصر عنها، دون أن يكون في ذلك - كما تصور المؤلف - منساساً بكون العقيدة والشريعة جماع وضع إلى

مداركه من أجل آراء الباحث الذي حكم عليه ظلماً واعتضاها.

**ـ بقلة العلم، وسوء الفهم والذلة، والخلل في المنهج** (من ٧٥).

تلك التهم التي أصبت بالباحث المجتهد، كرس لها المؤلف مبحثاً خاصاً جيش فيه ذرائع واهية مستمدّة من ركام فتاوى وأحكام "فقهاء السلطان" وثقافة عصور الانحطاط!!!

**ـ بخصوص التهمة الأولى - قلة العلم - يصف المؤلف الباحث المتخصص أصلًا في علوم القرآن - بالجهل بها وأنه ما كتب فيها إلا جرياً على سنة الماركسيين الذين حاولوا - بعد فشل مشروعهم السياسي - التصدى لهدم "نور الظاهرية الإسلامية المعاصرة" (من ٧٦)، كاشفاً بذلك عن حقيقة غایياته الإيديولوجية وموافقه السياسية.**

لذلك تضيّد المؤلف بعض الآراء عن مؤلفات الباحث معتبراً إياها قرائن على جهله منها قول الباحث "بأن القرآن نزل متجمماً على بعض وعشرين سنة، وأن كل آية أو مجموعة من الآيات نزلت عند سبب خاص استوجب إنزلتها، وأن الآيات التي نزلت ابتداءً - أي دون علة خارجية - قليلة جداً".

فما هو الخطأ إذن في تلك المعلومة التي يعرفها المبتدئ في دراسة التاريخ الإسلامي؟ تاهيك عن المشغلين بعلوم القرآن؟

ـ وأية مشاجحة في حكم الباحث بأن

"الوضعية الغربية" (من ٦٢)، ولما أرجع أصول هذه "الوضعية" إلى المادية التاريخية" ولآخر بصواب ما ذهب

إليه الباحث بضرورة "إعادة النظر في تراثنا الديني حول تفسير القرآن منذ أقدم عصوره وحتى الآن" وأن "القرآن نص ديني ثابت من حيث منطقه، لكنه من حيث مفهومه يتعرض له العقل الإنساني ويصبح مفهوماً يفقد صفة الثبات". لقد أخطأ المؤلف عندما استنتج من هذا القول اعتقاداً بأن "النص القرآني نص بشري وليس نصاً إلهياً" (من ٦٥).

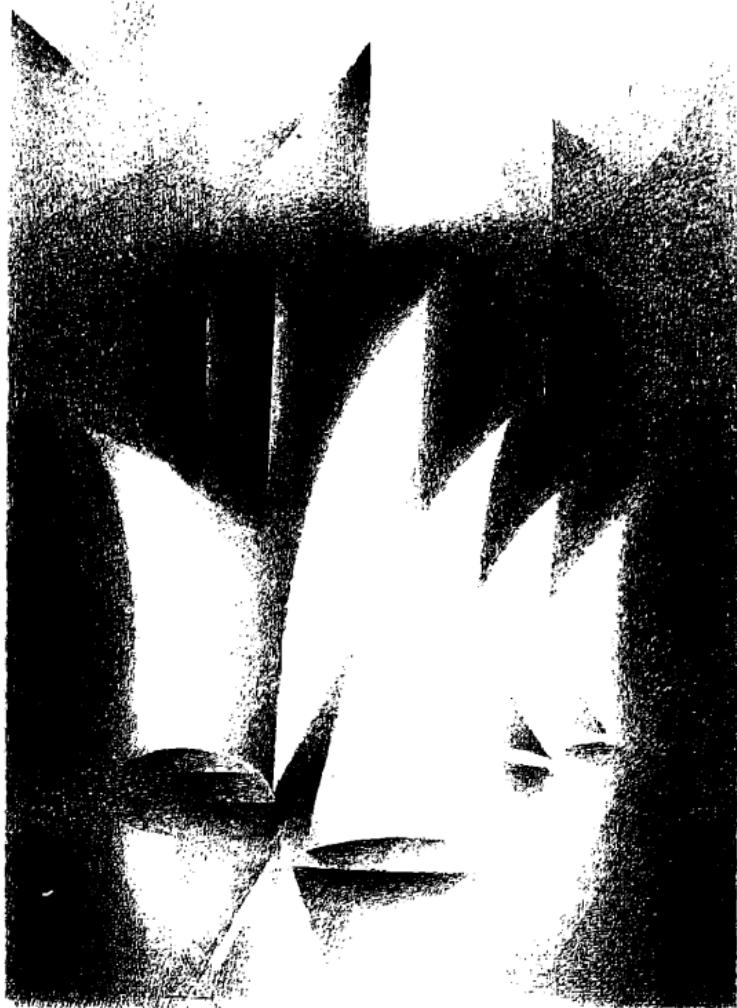
وذلك من أجل إثبات الحادث وردته !! وكان من الممكن أن يكون هذا الإثبات صحيحاً لو قال الباحث "تاريجية" النص ونفي قدسيته، لكنه لم يقل أكثر من "تاريجية" المعنى ليس إلا.

ـ بل إن الباحث تجفّف حين طبق هذه "التاريجية" على النصوص التشريعية ليس فقط "دون العقائد والقصص" إن تصور الباحث في هذا الميدان إثراء لدلائل النص القرآني في التشريع، بحيث يصبح عنديه صالح لكل زمان ومكان.

ـ أما تشبيه هذه الدلالات - حسب منظور المؤلف - فائز يفنده اختلاف أجيال المفسرين في تفاسيرهم. حسب مناهجهم ومعطيات ثقافة عصورهم.

ـ وإن عجزه عن فهم آراء الباحث تلك لا يسوغ له الحكم ببردته وتشكيكه في إسلامه ودعوته لمراجعة أفكاره وإلا طبق عليه حكم الردة (من ٧٤)، والأولى أن يراجع المؤلف أفكاره ويوسع

أدب ونقد



التاريخ الإسلامي العيانية. فهل أخطأ الباحث حين ذهب إلى اختلاف المهاجرين والأنصار في اجتماع السقية؟ وهل يعد ذلك إجراء وافتراء حسب حكم المؤلف؟ وعلى أي مصدر اعتمد المؤلف حين زعم بأن "الأمة" - باستثناء سعد بن عبادة - قد اجتمعت قرشيين وغير قرشيين ، عرباً وموالى ، أحرازاً وأرقاماً؟ ولماذا يفترض المؤلف على أن قريشاً حسمت النزاع في اجتماع السقية الذي انتهى إلى انتصارها؟ وهل يذكر المؤلف قول الصحابة بأن الإمامة في قريش وبأن خلافاً جرى بينهم حول تدوين القرآن؟ تلك حقائق قال بها الباحث ، وحاول المؤلف نفيها متهمًا إياه بالجهل وسوء النية!! وهم تهمتان مردودتان إلى المؤلف نفسه . نتيجة قراءته الخاطئة وـ "المؤلجة" التي تحول التاريخ الإسلامي بفعالياته البشرية إلى مناقب تمجيدية لا علاقة لها بالبرة بالعلم ولا بحقائق التاريخ العيانية.

ونحن في غنى عن سرد وقائع أخرى أصاب الباحث في فهمه لها استناداً إلى المصادر الأصلية وحاول المؤلف تقديم تصور مغاير ومحاك عنها (ص ٩٢، ٩٣) يتجلّى ذلك في محاولة تفنيده المفلس لآراء الباحث عن فقه الشافعى "الوسطى" ونكر الفرزالى الأشعري الصوفى (ص ٩٥، ٩٦، ٩٧). نسوق منها مثالاً ينم عن جهل المؤلف بالتاريخ الإسلامي، وذلك حين هاج وماج من حكم الباحث الصحيح بأن عصر الفرزالى يمثل

الرسول (ص) كان يأخذ برأى بعض الصحابة إبان زواجه مع قريش؟ كذا فى حكمه بأن عمر بن الخطاب "حضر على الصحابة مقادرة المدينة أو الإقامة فى الأقصر خوفاً عليهم أن تفتنهم الدنيا أو تشغلهم عن أمور الدين"؟

تلك حقائق تاريخية معروفة شاحع المؤلف فى مصاديقها لا لشن إلا لأن الباحث عالجها وفق منظوره المارى التارىخي...!!

إن جهل المؤلف بأوليات حقائق التاريخ الإسلامي - وإسقاطه هذا الجهل على الباحث - يتجلّى فى رفضه حكم الباحث: بأن "الدولة العباسية تقاربـت مع العلوـيين فى مرحلة نشـاثـتها وـ"ـوـثـبـيـتـ أـرـكـانـهاـ،ـ وـذـكـرـ علىـأسـاسـ الـانتـسـابـ المشـتركـ إلىـبيـتـ النـبـوـىـ،ـ وـأـىـ جـرمـ اـرـتكـبـ الـبـاحـثـ حينـ نـعـتـ الإـمامـ الشافعـىـ بالـشـعـوبـيـةـ؟ـ

يرى المؤلف أن هذه الأحكام "خطاء قاتلة" (ص ٨٤) وقع فيها الباحث، والصواب - فيما نرى - أنها حقائق ثابتة يخطئ من يتمسّر خطأها.

. أما عن التهمة الثانية - سوء الفهم والنية - فتتمثل فى اتهام الباحث بـ"ـهـدـمـ رـمـوزـ التـرـاثـ والتـارـيخـ الإـسـلـامـىـ"ـ (ص ٨٥) وهو اتهام "ـغـوـغـائـىـ"ـ متـواـطـرـ فىـ الخطـابـ الأـصـوـلـىـ المـعاـصـرـ .ـ إـذـ طـفـقـ أـصـحـابـ هـذـاـ التـيـارـ علىـ إـضـفـاءـ نوعـ منـ "ـالـقـدـسـيـةـ"ـ عـلـىـ بشـرـ يـاكـلـونـ الطـعـامـ وـيـمـشـونـ فىـ الـأـسـوـاقـ دونـ نـظـرـ أوـ اـعـتـبـارـ لـحقـائقـ

المصطلح له أكثر من سبعة مفاهيم !! (من ١٠٢، ١٠١).

ولو اطلع على كتابات "كارل بور" و"عبدالله العروى" لما انتقد تعريف الباحث ، ولتخلى عن اتهامه "باللامنهجية" (من ١٠٤).

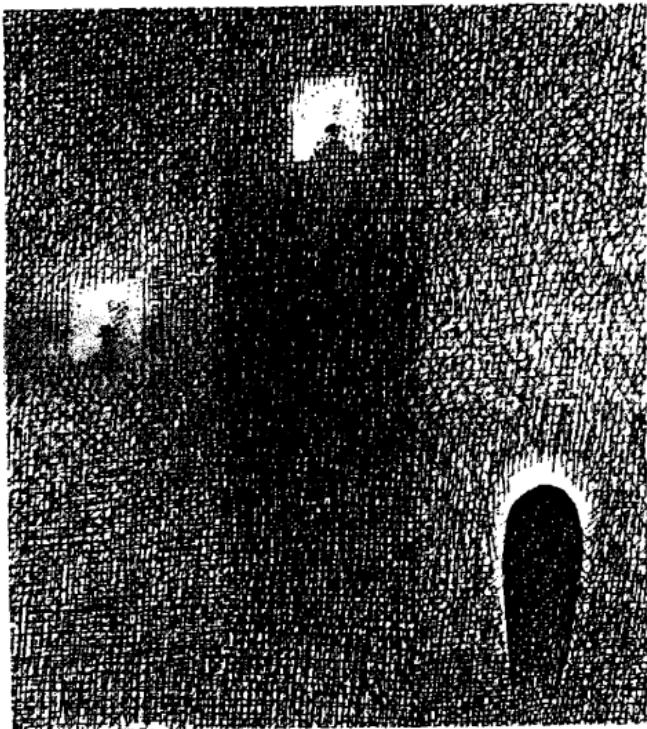
نفس الشيء يقال عن تعريف "الوسطية" التي رأى المؤلف فيها نظرة إسلامية جامدة لعناصر الحق والعدل والخير والصواب . (من ١٠٥) مسقطاً بذلك التصورات اللاهوتية على العلم . كذا مصطلح "النص" الذي يرى المؤلف أن "مفهوم عربي وإسلامي" (من ١٠٧) !! ناهيك عن الشطط في فهم مصطلح "الحاكمية" الذي اعتمد فيه المؤلف تعريف "أبو الأعلى المودودي" (من ١٠٩) الذي عبر فيه عن معطيات سوسiego - سياسية خاصة (من ١١) ، يعرفها المؤلف الذي طالما مجده "المودودي" في كتاباته.

وبرغم التعريف الشافى والوافى الذى قدمه الباحث عن مصطلح "التاویل" فى معظم كتبه، يتهمه المؤلف بالجهل مذلاً على ذلك بتعریفات تراشية عند "ابن رشد" و"الغزالى" ضارباً صفحاتاً عن حقيقة تطور المفاهيم وتاريخيتها.

إن خطاب المؤلف الناضج "بالأجلة" و"العلمانية" و"القصور المنهجى" و"نفى الآخر" و"الفقر المعرفى" و"اللاتاريخية" ، هو عين الخطاب الأصولى المعاصر. فهل يجوز بعد ذلك أن يتنسب نفسه "قاضياً" لمحاكمة "مفكر" مجتهداً إن دعوته الباحث

"عمر سيطرة العسكرية على شتون الدولة" ، وأن فكرة مستنول عن تحجيم العقل وتفسيب الفكر فى عصر الانحطاط. تلك حقائق أولية ينمّ نفيها عن ذرائعته تبريرية نتيجة اعتبار التيارات الأصولية المعاصرة الإمام الغزالى - المؤرخ فكرياً وإيديولوجياً للعسكرataria الإقطاعية السلاجوقية - "حجـة الإسلام". ومن قال بعكس ذلك حلـت عليه اللعنة وانهم بالكفر. وغنى عن القول إن الغزالى نفسه قد ثند بما جرى فى عصره من "تكفير" المخالفين فى الرأى !!

أما عن التهمة الثالثة - خلل المنهج - فلست أدرى كيف يمكن لمن اعتبر "الإتباع" منهجاً أن يتحدث عن المنهج؟ . لقد حاول المؤلف - عيناً - التشكيك فى إحاطة الدكتور نصر أبو زيد بالمناهج الكلاسيكية والمعاصرة فى قراءة النصوص فى آن (من ١٠١). والأهم تطبيقها حسب ما تفرضه طبيعة موضوع البحث كل فى مجال فعاليته، وهو ما أسفـر عن تقديم إنجازات معرفية، اعتبرها "الإتبعـيون" شططاً ومجازفة بل بدعاً وهرطقة...!! والأحرى أن نرد هذه التهم إلى المؤلف الذى أبان عن فقر مدقع فى مجال المنهج والرؤى... د. ليلنا فى ذلك تصوـرـ الخاطئ عن مفهوم مصطلح "الإيديولوجيا" وعدم استيعابـه التعـريفـ المصـحـىـ الذى قالـ بهـ البـاحـثـ إذـ هـىـ فـىـ نـظـرـهـ المـنظـورـ الذىـ يـحدـدـ لـلـإـنـسـانـ مـعـايـرـ الصـوابـ وـالـخـطاـ" ، وهو تعـريفـ لا يـتسـقـ معـ مـفـهـومـ المؤـلفـ الخـاطـئـ الذىـ يـرىـ أنـ



والعودة إلى طريق "السلف"، مدعماً  
دعوتـه برواية قصة حياته وتجربة  
انتـمامـه إلى الفكر الماركسي، وتوبيـتـه  
عنه، داعـيا الله له بالهدـاـية "وـما ذـلـك  
عـلـى الله بـعـزـيزـ" (ص ١٢٦) ..

من جانـبـنا - بالـمـثـل - لا نـتـرـدـدـ في  
دـعـوةـ المؤـلـفـ إـلـيـ أنـ يـتـخـلـىـ عـنـ مـقـعـدـ  
"ـالـقـاضـيـ" - "ـالـكـاهـنـ" ، وـيـنـصـرـفـ إـلـيـ  
الـبـحـثـ وـالـدـرـسـ؛ حـتـىـ لـاـ يـسـعـ إـلـىـ  
الـعـلـمـ وـالـدـيـنـ فـىـ آـنـ!!

مراجعة أفـكارـهـ "ـالـتـىـ تـجـاـوزـ  
دـائـرةـ ماـ أـجـمـعـ عـلـىـ الـمـؤـمـنـونـ  
بـالـإـسـلـامـ" (ص ١١٨)، تحـفـزـنـا - بـدورـنـا  
- إـلـىـ دـعـوةـ المؤـلـفـ لـمراجعةـ أفـكارـهـ التـىـ  
تـسـتـمـدـ مـرـجـعـيـتـهاـ مـنـ أـصـابـيرـ الـكـتبـ  
الـصـفـراءـ فـىـ عـصـورـ الـظـلـامـ.

وـعـلـىـ عـادـةـ الـأـصـولـيـنـ الـذـينـ  
يـتـشـدـقـونـ بـحـرـيـةـ الـفـكـرـ مـنـ بـابـ "ـسـ"  
الـسـمـ فـىـ الـعـسـلـ؟ـ يـدـعـوـ المؤـلـفـ الـبـاحـثـ  
لـلـلـفـاقـةـ مـنـ كـابـوسـ "ـالـفـكـرـ التـغـرـيبـيـ"

تحية

ت

# الحنين إلى مروة

محمود أمين العالم

لكتوز ملامحه الباطنية الغنية، ولهذا لا تتوهج في النفس ذكراء حتى استشعر رفيق هذا العطر الإنساني النادر : عذوبة نفس، وشرف فكر، وسماحة خلق، وجسارة موقف، وطهارة مسلك وأكاد أقول: نبوة مسلك.

ما أكثر ما تساءلت كيف تكاملت هذه السبيكة الذهبية الإنسانية النادرة في شخص حسين مروة.

وقد تسمع لى معرفتي الحميضة بحسين مروة ، وقراءاتي الدمنة الملامح حياته وكتاباته أن أجتهد في تلمس مصادر هذه الملامع .. وأكاد أجدها دائمة

الزميلات والزملاط الأخوات والإخوة شكرًا عميقاً لهذه الدعوة الكريمة للمشاركة في شرف هذا اللقاء الروحي الفكري الحميم مع الإنسان والمفكر والناقد والناضل الوطني والقومي والأعمى حسين مروة ..

واسمحوا لي أن أقول منذ البداية، إن الحديث عن حسين مروة ، أكبر من أى حديث آخر عن الإضافات التي أضافها حسين مروة إلى حياتنا وفكتنا وثقافتنا، على رفعة هذه الإضافات.

إن هذه الإضافات هي بعض هذا النموذج الإنساني الباهر، بعض تجسيد

الكلمة التي ألقاها محمود أمين العالم في الاحتلال بالذكرى العاشرة لاغتيال الشهيد حسين مروة.

وذلك يوم ٢٨/٦/١٩٩٧ في الجامعة اللبنانية.

هذه الرؤية، لا قطبيعة معرفية عدمية مع الماضي، وإنما تواصلاً تجاوزياً، إيداعياً للماضي واستشرافاً للمستقبل. وهكذا، كان من الطبيعي أن تيزع رحلته الثالثة، رحلة المشاركة في تجديد الحياة وصناعة المستقبل؛ رحلة الانتقال من نقد المعرفة إلى نقد الواقع، من أفق النظرية إلى أفق الفعل التغييري، رحلة التفاعل الجدلى الحى المتصل المتشابك بين الذات والموضوع، بين الضرورة والحرية، بين الالتزام والإبداع، بين الآنى والتاريخي، بين الحقيقة والقيمة بين خصوصية الآنا القومية وكلية الآنا الإنسانية، بين الوطنية والاشتراكية العلمية.

على أن هذه الرحلة الثالثة لم تكن فى آية لحظة من لحظاتها منفصلة عن رحلته الآخرين - ولا أقول السابقتين - إنما هي رحلات ثلاث متسلحة متزامنة متسبة متتابعة فى رحلة واحدة تشكل ملامح حسين مروءة: نقاذاً ومفكراً وباحثاً ومناضلاً وسؤالاً فلقاً دائمًا، ونموذجاً إنسانياً باهراً.

على آنى أخون فكر حسين مروءة، ومنهجه، بل أخون الحقيقة، إن لم أتبين وراء هذه الرحلات الثلاث، وراء هذه الشخصية الباهرة، نفحات من جبل لبيان العريق، الذى أبدع الحرف الأول وأبدع العديد من المفكرين والمبدعين الكبار، الذين ساغروا ومازالوا يصوغون من هذا الحرف آيات من الفنون والمعارف والمواقف الشامخة فى ثقافتنا العربية.

إن حسين مروءة ابن مبدع بار لشعبه اللبناني المبدع.

فى رحلات ثلاث له:

**أولى هذه الرحلات:**  
هي رحلة معاناته الفكرية الروحية الأولى من سمات تراثنا العربى الإسلامى فى أبعاده الدينية الباطنية، التى استوعبها استيعاباً عميقاً حميمـاً، رحلته منها وبها إلى قمم عصرنا الراهن فى مستجداته الفكرية والعلمية التى استوعبها استيعاباً عقلانياً عميقاً كذلك، وأمتلك أدواتها المنهجية، وتفتح على إمكانيات روتها المستقبلية.

**اما الرحلة الثانية:**  
 فهي رحلة العودة إلى هذا التراث العربى الإسلامى على أنها لم تكن فى الحق عودة، بقدر ما كانت استعادة عقلانية نقدية لهذا التراث متسلحة بكل ما استوعبه حسين مروءة من روى وأدوات منهجه علمية مصرية.

يفضل رحلته الأولى استطاع أن يضيف إلى القمم الباردة والأليلة فى معارف العصر ومناهجه العلمية والتطبيقية أمacaً إنسانية روحية أخلاقية جمالية ما أكثر ما نفتقدها فى هذه المنهاج..

ويفضل رحلته الثانية استطاع أن يضئ سمات التراث العربى الإسلامى بوعى ناصع بحقيقة برنسيپيته السياقية والتاريخية.

ومن هاتين الرحلتين استطاع أن يجدد رؤية الماضي بمستجدات الحاضر، وأن يحرر هذه الرؤية من جمودها السلطوى والعقائدى، وأن يجعل من

أشعر به من أنسى عميق في هذه الحضرة الروحية العقلية مع شهيدنا العظيم حسين مروءة ، للقيبة الفادحة لهذا الجزء الثالث من ملحمته التراثية "النزاعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية". أنا لا أتفق عند هذا الجزء المفتقد من هذه الملحة أنا لا أتحدث عن جزء ثالث في كتاب . وإنما أتحدث عن ركن ثالث في رؤية شاملة ، في موقف فكري مستثير فاعل ، ما أشد ما نفتقد في رؤية تراثنا الثقافي والتضالي منذ ابن رشد حتى اليوم . يقول حسين مروءة في نهاية الجزء الثاني من ملحمته: " وبعد نحو قرن من زمن ابن سينا استأنفت هذه الفلسفة في بلاد المغرب العربي كفاحها الجيد بوجه الإرهاب الفكرى الرجعى، الذى حمل الغزالى رايته بضعة أجيال . وقد تثلل هذا الكفاح بفلسفة ابن رشد والتيار الرشدى التقديمى ". ثم توقف الجزء الثانى من الكتاب واعداً بجزء ثالث . ولكن الرصاصة العمiae أو切فت هذه الرحلة الفلسفية التى كانت ستتواصل من فكر ابن رشد إلى فكرنا العربى المعاصر ، وهو المرفأ الأخير لهذه الملحة .

حقاً، تستطيع أن تجد صفحات من هذا الجزء الثالث المفتقد في بعض فصول متفرقة لحسين مروءة ، بل هناك من الكتاب والمفكرين العرب - مثل المفكر الحاضر معنا الدكتور طيب تيزنى - من ملأوا فراغ هذا الجزء الثالث باجتهادات مضيئة ، إلا أن واقع الفكر العربى عامه ، منذ ابن رشد حتى عصرنا الراهن ، ما يزال واقعاً

كان امتداداً مبدعاً لما سبقه من إبداع في النقد الأدبي . على أنه لم يكن مجرد ناقد أدبي ، انتقل بال النقد الأدبي من الرومانسية إلى الواقعية - كما يقول وكما يقال - وإنما استطاع كذلك أن يجعل من النقد الأدبي نقداً للحياة نفسها وتنمية لقيمها المجتمعية والجمالية ولم يكن باواعيته أسيراً للواقع ، بل كان متتجاوزاً للتخاريسه الخارجية ، مضيئاً لدافنه ، كاشفاً لما هو جوهرى فيه ، مبشرًا بما هو أعمق وأصدق وأجمل ، مستفيداً من الدراسات والمعارف اللغوية والمنهجية والعلمية الجديدة . وكان حسين مروءة امتداداً مبدعاً لما سبقه من إبداع في الدراسات التراثية . ولكنه أعاد بناء رؤيتنا للتتراث الفلسفى مبرزاً ما فيه من كنوز الفكر المادى الموضوعى الذى طالما غيب وما يزال يغيب عند أغلب من يكتبون عن هذا التراث ، فضلاً عن كشفه لحقائق الصراع الطبقى فى قلب التراث الفكرى والأدبي والذيني والثقافى عامه ، بغير جهد منهجه أو إيديولوجي .

وعندما أتأمل ما تركه من جهد فكري عظيم فى مجال هذه الدراسات التراثية وما أثارته وتأثيره حتى اليوم من حوارات وخلافات غنية ، أشعر بأسى عميق ، أن فى حياتنا الثقافية مجلداً ثالثاً كتب ولم يكتب بعد . أجهض وهو ما زال وعداً فى ذهن صاحبه ، اغتالته رصاصة فى موضع إبداعه ، خشية أن يتمحول الوعd المبدع إلى أبداع متحقق . نعم .. ما أشد ما

ثم كان لقائي الحى به عام ١٩٥٦ فى بلودان بسوريا مع رفيق عمره وفكرة محمد إبراهيم دكروب . كان اللقاء فى مؤتمر لتأسيس أول اتحاد للأدباء العرب. على أن الطابع الغالب على هذا المؤتمر الأدبى الثقافى كان هو الطابع السياسى. بل إن هذا المؤتمر - برغم ما احتشد به من دراسات أدبية وثقافية عامة - كان بمثابة تعبئة ثقافية معنية للتصدى لعدوان استعمارى صهيونى متوقع على مصر. وسرعان ما وقع هذا العدوان بالفعل بعد بضعة أسابيع . مازلت أذكر الوجه الثقافى من مختلف البلاد العربية التى شاركت فى هذا المؤتمر، وعلى أكتفى بذكر طه حسين وميخائيل نعيمة وقسطنطين زريق. ومازلت أذكر البيان الثقافى القومى الذى صدر عن المؤتمر ، داعيا باسم تراثنا الثقافى العريق إلى تعبئة كل قوى الأمة للتصدى للعدوان. ومنذ ذلك التاريخ، وطوال الخمسينيات والستينيات والسبعينيات وبعض سنوات من الثمانينيات كان اللقاء مع حسين مروة حيئا تكون المعارك، معارك الثقافة، ومعارك النضال القومى والاجتماعى والديمقراطى . كانت أجمل وأنبل وأخصب سنوات العمر والفكر والمؤدة الإنسانية الصافية الرفيعة.. حتى. كانت هذه الرصاصة العمياء.. ومن يومها وحتى هذه اللحظة لم يتوقف إطلاق الرصاص على حسين مروة، على ما يمثله حسين مروة من رؤية ومنهج و موقف ونخال فى سبيل الحق والعدل والحرية والتقدم

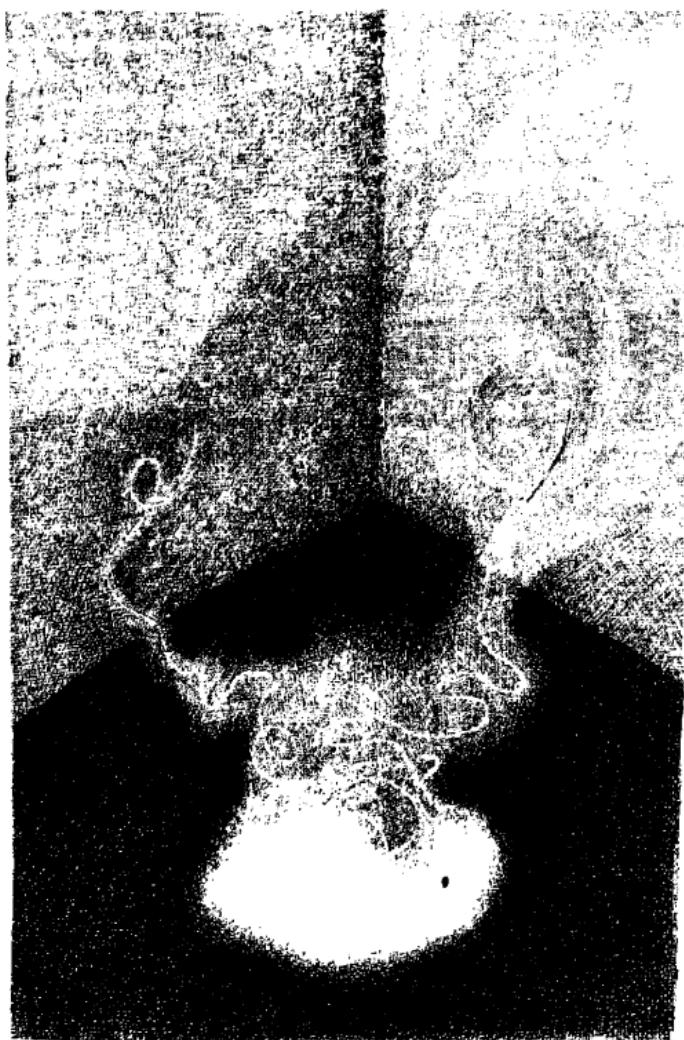
غامضا ، ملتبسا ، جريحا ، مشتتا ، يفتقد الوضوح والطريق والرؤية الشاملة الفاعلة، بل يكاد الكثير مما يكتب لا يخرج عن أن يكون مرثية لليل ثابت سر مدى بلا نجوم ، أو تهويات ماضوية أصولية أو أكاديمية وصفية ، أو عدمية متاجهة راقفة ، أكثر من أن تكون مسيرة عقلانية نقدية مناضلة نحو طريق مشمس.

لهذا أقول: إن نحسن كتابة هذا الجزء الثالث المفتقد ، يعنى أن نحسن امتلاك الرؤية الصحيحة لحقيقة واقعنا العربى الراهن، حقيقة عصرنا ، ليس مجرد امتلاك معرفى نظري مجرد ، وإنما أن نمتلكه امتلاكاً معرفياً نضالياً كذلك.

لهذا افتقد حسين مروة ، وأفتقد بوجه خاص هذا الجزء الثالث من ملحمته الفلسفية الذى لم يكتب بعد كما ينبغي أن يكتب ، وهو - فى تقديرى - مهمتنا التاريخية التي يتبقى أن نكرس جهودنا للقيام بها تعينا وتطويراً لمسيرتنا النهضوية العربية وتكريراً حياً متصلأً لحسين مروة.

كان لقائي الأول بحسين مروة لقاء مفاجأة سعيدة عام ١٩٥٥ في المقدمة الغنية التى كتبها لكتاب " فى الثقافة المصرية " ، الذى جمع فيه د. عبد العظيم أنيس بعض مقالاتنا المشتركة وفى هذه المقدمة استخلص حسين مروة من مصرية العنوان عروبيته، وكشف مما بين الدلالة الواقعية والبنية الجمالية الفنية من تلامم عضوى به يكون الأدب أدبا.

أدب ونقد



إلى حين - المسيرة الصاعدة لحضارتنا الإنسانية لصالحة الرأسمالية العالمية الجشعة، فليس ثمة نهاية للتاريخ، ولا نهاية لنضال الشعوب من أجل التجدد والحرية والعدل والتقدم والإبداع.

ولهذا فإننا نلتقي الليلة لا لنحيي ذكرى استشهاد حسين مروءة ، بل لنحيي مسيرة حياته وفكرة ونضاله التي استطاع أن يصوغ لنا ، لحياتنا ، لثقافتنا ، لنصالنا ، نموذجاً إنسانياً باهراً ، نسعى أن نواصل استلهامه ، وتحقيقه وتتجديده والإضافة إليه ..

تحية مجده للعالم والذكر والنقد والمناضل والتنموذج المثلهم حسين مروءة . وتحية للشعب اللبناني المجيد الذي أنجب حسين مروءة وأنجب العديد من المبدعين الذين أغنوا ويفتون ثقافتنا العربية ، وتحية خاصة للجنوب اللبناني في نضاله البطولي من أجل هزيمة العدوان والاحتلال الإسرائيلي للجنوب اللبناني ولتحرير الجولان ومساندة الشعب الفلسطيني في نضاله من أجل إقامة دولته المستقلة.

وتحيةأخيرة للحزب الشيوعي اللبناني الذي كان ومايزال حضناً أميناً دافناً لحسين مروءة ولتراثه الفكري والنضالي.

والإبداع. بل لعل أمتنا العربية لم تشهد في تاريخها الحديث لحظة متربدة كهذه اللحظة التي نعيشها اليوم ، والتي يزداد فيها التمزق القومي ، والخلاف الاجتماعي والقيمي والتبغية الاقتصادية والسياسية والثقافية والإعلامية للرأسمالية العالمية ، فضلاً عن التخاذل أمام العدوانية التوسيعية الصهيونية . بل لعل العالم أجمع - برغم ما حققه من منجزات علمية وتقنولوجية باهرة - قد أخذ يرتد إلى أحط وأبشع وأشرس صور الاستغلال والمعدان والفساد وmafias المخدرات والجنس وتجارة الأطفال وتلوث البيئة وفقدان المشروعية الدولية وتدنى المبادئ والقيم في صورة معولمة.

إن الرصاصات التي أطلقت على حسين مروءة أصبحت تنهى منذ ذلك الحين على ما حققه نضالنا القومي ، وما حققته الحضارة الإنسانية عامة من منجزات ومبادئ وقيم.

على أن هذه الرصاصات ، أن تكون قد عطلت - إلى حين - كتابة ومارسة وتحقيق الجزء أو الركن الثالث من أركان المشروع الجديد لخصوميتنا القومية العربية ، وإن تكون قد عطلت -

فـ

فـ

## تراث حسن حنفى وتجديده (ملاحظات أولية)

د. على مبروك

رأى فيها الملايين من العرب حلمها في التحرر والنهضة على مدى العقدين، فيبعد أن أهدرت الهزيمة في العام السابع والستين، وتراجعات ما بعد عبد الناصر، الحلم، فإن الملايين المحبطة قد عادت أدرجها تبحث عن ملاذ.. وفي هذه المرة، كان الإسلام هناك<sup>(١)</sup>.  
كان الإسلام هناك تردد أصداؤه "مدافع آيات الله" التي انطلقت تدوى في إيران معلنة أن الإسلام هو وريث الثورة الوطنية المقدورة (ولابد أن تكون ثورة مصدق في الذاكرة)، وبتعلّ عن رصاصات الإسلاميين في صدر السادات الذي بدا أخفاقه شاملاً في الداخل .. حيث لا شيء سوى القمع

مع نهاية السبعينيات بدا وكأن ملامح العالم الذى عشناه سابقاً في الخمسينيات والستينيات تتلاشى أو تكاد، لتأخذ مكانها - وفي مقدمة المشهد - ملامح عالم آخر، لعله بدا ليس غريباً فقط عن العالم السابق، بل ولربما لاح خصماً ونقضاً. فقد راحت تتصدر المشهد شعارات الإسلام السياسي الذى استهوى أجيالاً من الشباب وجدت فيه الملاجأ والملاذ من تناقضات اجتماعية وحضارية حادة انتصرت لها وسحقت ، بضراوة، مطامحها وأمالها في عالم أكثر عدالة وإنسانية، وتوارت إلى الخلف - أو كادت - شعارات الحقبة الناصرية (بفرداتها القومية) التي

ومن هنا بالذات، أعني من إخفاق الثورة الوطنية، وإنحسار الموجة التقديمية ومن بروز الإسلام كقوة أكثر فعالية وحشداً، بدا لكثيرين أنه لا مستقبل لثورة أو نهضة من خارج الإسلام وتراثه الذي يشكل مخيال الأمة ومخزونها النفسي الذي لا يمكن الفرز فوقه، فبرزت ضرورة السعي إلى صياغة الإسلام كابيدولوجية ثورية للشعوب الإسلامية تجعلها قادرة على مواجهة التحديات الرئيسية للعصر، الأمر الذي يعني أن تبلور "من العقيدة إلى الثورة" كان لازماً، من أجل ثورة تستعصم - إذ تجد ما يؤسسها في العقيدة - على أي انكسار وتناه.

وهنا فلعله يلزم التنويه بأن "من العقيدة إلى الثورة" قد تبلور - بمجلداته الخمسة - كجزء من المشروع الشامل عن "التراث والتتجديد" الذي يتضمن طموحاً هائلاً إلى إنتاج قراءة واعية، لا بتراث الذات فقط، بل وبتراث الآخر أيضاً. ورغم الوعي بأن موضوع "التراث والتتجديد" ليس جديداً<sup>(٢)</sup> فإنه يبدو أن سعي القراءة التراث بهذا القدر من الشمول والكلية لم يتبلور في تاريخ الفكر العربي، قبل حنفي.

إذ ظل التراث، قبلاً، مجرد ساحة للت�풍يت والانتقاء، ولعل هذا التباين إنما يجد تفسيره في القصد من القراءة في الحالين، حيث ارتبط تفتيت التراث بخضوعه للتوجيه ضروب من الإيديولوجيا تسقط عليه من خارجه، بحيث راحت هذه الإيديولوجيات المتعارضة إلى حد

والتضييق، وفي الخارج .. حيث الرجل لا يملك إلا التنازل والتفرير، وتوارد حضوره (أى الإسلام) أعمال الجهاد والشهادة ضد أعداء الأمة الذين أصبح حضورهم مشمولاً ببركات النخب العربية الحاكمة ورعايتها . وهكذا كان الإسلام هناك .. لكن مازقه الذي تكشف عنه الأدباء الإسلامية المعاصرة التي تبدو فقيرة وبائسة، أنه كان يعبر - في الأغلب - عن اليأس من العالم، باكثر مما كان يعبر عن الوعي به، وهنا فعل الكثيرين في العالم العربي، وضمن سياق هذا اليأس، قد اكتشفوا الإسلام كحسن آخر للدفاع عن كيان الأمة في مواجهة الموجة الإمبريالية الراهنة ، وذلك حين رأوا مناضليهم التقديميين - الذين طالما تحدثوا عن حروب لا تنتهي ضد الإمبريالية من أجل بناء كوميونات الفقراء - ينخدعون ببريق الياقات الجديدة عن "عالم جديد".

لقد بدا، إذن، أن دور القرنين من إباء النهضة والتجدد في العالم العربي قد انتهت إلى نقطة الصفر تقريباً، أو على قول "حنفي" انتهت فجر النهضة العربية الحديثة، ولم تر ضحاها أو ظهرها ، وحل ليلها بسرعة، وسادت روح المحافظة الدينية ، وكان الصاروخ قد هبط إلى الأرض بمجرد أن ارتفع ، ولم يستطع خرق حجب السماء إلى رحب الفضاء، فظهرت الأصولية الإسلامية على أنها الرصيد التاريخي الوحيد الباقي على مر العصور ، حامي حمى الإسلام ضد الغرب<sup>(٢)</sup>.

- إلى "ابداع الآنا في مقابل تقليد الآخر" (سواء كان الغرب أو السلف) وإمكانية تحويل الآخر إلى موضوع للعلم بدل أن يكون مصدراً للعلم الأمر الذي يكشف عن الطموح إلى تجاوز التكرار والإتباع إلى الخلق والإبداع.

وبالرغم من هذا التمييز لقراءة حنفي فإنه يبقى أنها تعانى من التضخم في دور القارئ على حساب المقصود، وعلى النحو الذى يدنو بها من حدود الإسقاط<sup>(5)</sup>.

فـ"كل قراءة" تبدأ بمعرفة شيء ما، معرفة ما يحتاجه القارئ أولًا، فإذا يريد أن يقرأ في النص، ومانا يريد النص أن يقول له، فالقارئ هو الذى يقرأ النص وهو الذى يعطيه دلالته<sup>(6)</sup> فالنص القديم عند حنفي هو مجرد إطار يعلق عليه أفكاره<sup>(7)</sup>. وهكذا فإن قضية "التراث والتتجديد" إنما تستتحليل، ضمن هذه القراءة، إلى مجرد إعادة تفسير التراث طبقاً لاحتاجات العصر.. (وبحيث يكون) التراث هو الوسيلة، والتتجديد هو الفساد<sup>(8)</sup> أو يكون التراث هو (الهامش)، والتتجديد هو (المتن) المعلق عليه.. والحق أن التراث هو بالفعل مقصود، لا من أجل ذاته، بل من أجل الذات الراهنة، ولكن تحويله إلى وجود من أجل الذات الراهنة إنما يقتضي سيطرة عليه لا تتحقق إلا عبر إنتاج معرفة علمية به، لا بتتجاهله كونه ظاهرة لها وجودها الموضوعى على نحو ما، ولها قوانينها الخاصة.. ولعل هذا الإنتاج لمعرفة علمية بالتراث لا يكون ممكناً إلا ببرده إلى السياسات المعرفية

التصادم، تجد فى ذات التراث ما يبرر وجودها ويدعمها.. وفي حدود هذا الدور المطلوب من التراث أداءه، فإن أحداً لم يجد أية ضرورة لإنجاز فهم شامل للتراث فى شموله وكليته، واكتفى الجميع بالانتقاء النفعي من التراث، كل حسب موقفه الإيديولوجي ، وفي مقابل فإن السعي، عند حنفي، إلى قراءة التراث فى شموله وكليته إنما ينطلق من أن "تحليل التراث هو فى نفس الوقت تحليل لعقليتنا المعاصرة وببيان أسباب معوقاتها، وتحليل عقليتنا المعاصرة هو فى نفس الوقت تحليل للتراث، لما كان التراث مكوناً رئيسياً فى عقليتنا المعاصرة". وهكذا تقصد قراءة حنفي إلى تحليل البناء المعاصر لكل من العقل والواقع، وليس تبرير فرض الإيديولوجيات عليهما من الخارج، الأمر الذى فرض عليها الشمول والكلية.

ولعل ثمة تميزة آخر لقراءة حنفي يتأتى من كيفية حضور تراث كل من الذات والأخر فيها.. فإذا الغالب على حضور التراث فى فضاء الفكر العربى المعاصر أنه حضور عبر التكرار لا الوعي، وذلك ما يبدو من قراءة السلف (الماضوى) الذى راح يلح على أنه "لا يصلح أمر هذه الأمة إلا بما صلح به أولها" (عبر التكرار بالطبع)، وسار معه على نفس الدرب السلفى (الحدائى) الذى ألح فى المقابل على أنه "لا يتصور نهضة شرقية ما لم تقم على المبادئ الأوروبية" (عبر تكرارها أيضاً)، فإن قراءة حنفي إنما تسعى - على قوله

وهنا فإنه إذا كان التبلور في لحظات ومراحل جزئية هو أول ما يلزم قراءة للتراث بهذا الشمول والطموح، فإن "من العقيدة إلى الثورة" قد كان أولى لحظات التتحقق، وكان "علم أصول الدين" هو موضوع هذه اللحظة الأولى. وقد بدأنا بهذا العلم لأنه أول العلوم الإسلامية من حيث الظهور، ومرتبط بالبيئة الإسلامية أشد الارتباط، ولم يخضع لأثر خارجي في نشأته، بل كان الدافع على الأحداث السياسية التي زخر بها العالم الإسلامي منذ الفتنة، مما حدا بالبعض إلى اعتبار هذا العلم، الفكر الإسلامي الأصيل<sup>(١٠)</sup>.

والحق أن العلم - وابتداء من ذلك كلـه - قد راح يحتل موقعاً مركزياً داخل الثقافة الإسلامية ، بلغ حد إطلاعه على البنية العميقـة لخطاب تلك الثقافة<sup>(١١)</sup> وذلك في مياغتها الأكمل وتعبيرها الأجلـى، ولعل هذا الموقع المركزي للعلم داخل الثقافة يتجلـى في أن العديد من الممارسات الإبداعـية في حقول معرفـية أخرى (الكتـاريـخ والنـحو والـبلاغـة والتـفسـير والـفقـه والنـقد وغـيرـها) كانت تتوجـه، على الدوام، إلى البحث عنـ أسـانـيد نظرـية من علم الأصول تؤسس من خلالـها قضـاياها الخـاصـة.

ولذلك فإنه لا ينبغي أن يدهـش المرء حين يقرأ في نصـ نحوـي أو بلاغـي أو تاريـخي عبارـات تـكـاد تكون، وبقاموس مفردـاتها ، تـرجـيعـاً حرفـياً لمثـيلـاتها في علم أصولـ الدين، حيث أنها البنـية تـسـتعـار في تـعبـيرـها الأجلـى. ومن هـذا - لا مـحالـة - ما شـاع

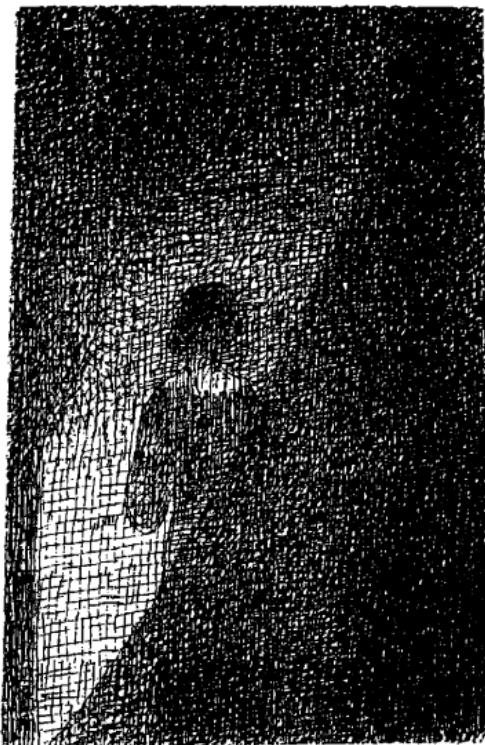
والـتـاريـخـية والإـيدـيـولـوجـية الـتـى نـشـأ وـتـطـورـ فيها، وـذـلـك ما تـعـجزـ عنـه قـرـاءـةـ حـنـفـيـةـ الفـيـتوـمـينـولـوجـيـةـ الـتـى لا تـعـرـفـ إـلـاـ مجـرـدـ روـهـ إـلـىـ السـيـاقـ الشـعـورـىـ لـلـقارـئـ.

وـالـحقـ أنـ ذـلـكـ يـحـيلـ إـلـىـ أنـ طـبـيعـةـ الـأـدـواتـ الـمـنـهـجـيـةـ الـمـسـتـخـدـمـةـ فـيـ قـرـاءـةـ ماـ،ـ قـدـ تـحـولـ إـلـىـ عـائـقـ يـحـولـ دـونـ إـنـتـاجـ هـذـهـ الـقـرـاءـةـ.ـ وـمـنـ هـذـاـ ضـرـورـةـ أـنـ تـسـعـيـ أـيـةـ قـرـاءـةـ لـلـتـرـاثـ،ـ لـإـلـىـ مجـرـدـ تحـدـيدـ إـجـرـاءـاتـهـ وـأـدـواتـهـ الـمـنـهـجـيـةـ فـقـطـ،ـ بـلـ إـلـىـ اـختـيـارـ فـعـالـيـةـ هـذـهـ الـإـجـرـاءـاتـ بـعـدـ الـتـطـبـيقـ الـفـعـلـيـ،ـ وـذـلـكـ لـلـتـحـقـقـ مـاـ إـذـ كـانـتـ هـذـهـ الـإـجـرـاءـاتـ،ـ وـمـاـ يـخـالـلـهاـ مـنـ تـصـورـاتـ،ـ قـدـ مـكـنـتـهـاـ مـنـ تـحـقـيقـ طـمـوحـهاـ،ـ أـمـ أـنـهـاـ قـدـ أـعـاقـتـهـ.

وـالـمـلـاحـظـ أـنـ الـعـائـقـ الـذـيـ تـنـطـوـيـ عـلـيـهـ قـرـاءـةـ حـنـفـيـةـ -ـ وـالـذـيـ فـرـضـتـهـ طـبـيعـةـ أـدـواتـهـ -ـ إـنـماـ يـتـجـلـىـ فـيـ تـبـيـنـ اـسـتـراتـيـجـيـةـ التـحـولـ بـالـأـبـنـيـةـ الـرـاثـيـةـ مـنـ دـلـالـتـهاـ الـقـدـيمـةـ إـلـىـ دـلـالـاتـ أـكـثـرـ تـوـافـقاـ مـعـ الـعـصـرـ،ـ تـتـكـشـفـ فـيـ الـشـعـورـ،ـ وـمـنـ دـونـ تـفـكـيـكـ تـلـكـ الـدـلـالـاتـ الـقـدـيمـةـ بـرـدـهاـ إـلـىـ السـيـاقـ الـعـرـفـيـ وـالـتـارـيـخـ الـذـيـ أـنـتـجـهاـ :ـ فـيـداـ وـكـانـهـ (ـالـتـاجـورـ)ـ بـيـنـ دـالـلـتـينـ،ـ أـوـ أـنـ الـقـفـزـ مـنـ دـلـالـةـ (ـأـقـدـمـ)ـ إـلـىـ أـخـرـىـ (ـأـحـدـثـ)،ـ دـونـ تـأـسـيسـ لـأـيـ مـنـهـاـ فـيـ جـمـلـةـ السـيـاقـاتـ الـتـىـ أـنـتـجـتـهـاـ،ـ بـلـ فـيـ مجـرـدـ الشـعـورـ الـمـنـتـجـ لـلـدـلـالـةـ،ـ وـلـسـوـهـ الـحـظـ قـيـانـ ذـلـكـ هـوـ الشـابـ الـفـالـبـ عـلـىـ مـشـروـعـ حـنـفـيـةـ لـلـآنـ،ـ وـالـذـيـ يـتـكـشـفـ -ـ تـبـعـاـ لـذـلـكـ -ـ مـنـ حـسـ نـبـوـئـيـ لـأـتـارـيـخـيـ،ـ وـلـعـلـ ذـلـكـ هـوـ مـأـزـقـ مـشـروـعـ "ـالـتـرـاثـ وـالـتـجـديـدـ"ـ،ـ رـغـمـ طـمـوحـهـ الـفـذـ وـاتـسـاعـهـ غـيرـ الـمـسـبـوقـ<sup>(٩)</sup>.

أدب ونقد

جعفر



لها، فتبدو معلقة في الزمان، لا هي تحيا تاريخها من جهة، ولا هي أهل لأن تحيا تاريخ الآخر من جهة أخرى، حيث التاريخ ليس مجرد التزامن مع الآخر في لحظة ما، بل هو تراكم للخبرة والتطور لا تستطيع الذات العربية الراهنة إدامة امتداكه، إنها عبئاً توحد نفسها مع تاريخ الآخر انطلاقاً من مجرد التزامن معه في لحظة واحدة، فتسلك مع الحادثة بعقلية "البدوي" الذي يرى فيها مجرد متاع يمكن نقله من سياق إلى آخر، تماماً كما تنقل الخيمة في الحصراء من واد إلى آخر، فيما يعني أنها لا تعرف إلا منطق "الاستعارة" الذي يفترض غياباً للتاريخ واسقاطاً له.

ومن جهة أخرى فإن "حياتنا المعاصرة لم تكن على وجود الإنسان: جامعة الإعداد الكبيرة، مركبات الكتل البشرية ... مجتمعات السلوك الجماعي، إلى آخر ما نعهد من مظاهر في حياتنا المعاصرة التي يغيب عنها البعد الإنساني الفردي والتي يكون فيها الإنسان موضوع قهر من السلطة والمجتمع والأسرة. فلامجال للفردية في سلوكنا العام، إلا في حدود شذوذ أو انحراف أو انداء أو تقليد. أزمة الإنسان في عصرنا هي أزمة غياب الإنسان" (١٢).

والملاحظ أن هذا الغياب لكل من الإنسان والتاريخ، يكاد أن يجد ما يوسمه، على نحو شبه كامل في علم أصول الدين، وأعني من حيث أن اللاحاتيكية بأسرها إنما تبني على تصوّر للتاريخ يتبلور أساساً في حقله،

في الدرس الراهن، من لجوء العديد من الباحثين المعاصررين، عند قراءتهم لخطابات نقدية أو بلاغية أو تاريخية أو غيرها عند مؤلفين بعيدهم إلى التماس البنية الموجهة لتلك الخطابات مصادفة في أقصى درجات تماسكها وشمولها في الحقل المعرفي الخاص بعلم أصول الدين، وذلك حين يدا أنه يستحيل تماماً، من دون ذلك، إنتاج وعي معرفي متماسك بتلك الخطابات، وهو الأمر الذي يؤكد على نحو لافت فيه، على المركبة البنوية لعلم أصول الدين داخل بناء الثقافة التراثية بنسراها.

ولعل مركبة "العلم" داخل الثقافة التراثية لم تكن هي الباعث فقط على ابتداء مشروع "التراث والتجدد" به، بل كانت خطورته أيضاً، حيث العلم هو أخطر العلوم التقليدية على الإطلاق على الإنسان والحياة (١٢). وهذا فإنه إنما كانت مركبة العلم إنما تتحيز إلى دوره عند القدماء، فإن الخطورة هي ما يميز حضوره في الواقع المعاصر، وذلك من حيث يبيّد أن الأزمة الشاملة التي يعانيها الخطاب العربي المعاصر إنما تجد أنسابها العميقـة في تجاويف هذا العلم.

فقد اتفق الجميع تقريباً من دارسي الخطاب العربي المعاصر على أن أزمته الحقة إنما تتأتى من الغياب شبه الكامل لفهومي "الإنسان والتاريخ" عن فضائه. إذ يبدو إن قراءة للخطاب تتكشف عن ذات تحيا خارج أي تاريخ، وذلك من حيث تكتفى بأن ترى في تاريخ الآخر (الغربي بالطبع) تاريخاً

الإلهي القديم إلى طور إنساني جديد، فبدل أن تكون حضارتنا متمرزة على الله، والإنسان داخل ضمن الأغلاف، تكون متمرزة حول الإنسان، والإنسان خارج عن الأغلاف، وهي مهمة ليست بالسهلة لأنها تتبعى نقل دورة الحضارة من الله إلى الإنسان، وتحويل قطبهما من علم الله إلى علم الإنسان، وعلى هذا النحو تقضى على أزمة الإنسان في عصرنا”<sup>(١٤)</sup>. وإذا التاريخ لا ينشأ في حضارة تقوم على شد الوثاق بل على فك الوثاق ، ولا ينشأ في حضارة إلهية بل في حضارة إنسانية<sup>(١٥)</sup> فإن في القضاء على أزمة الإنسان قضاء على أزمة التاريخ بالطبع.

لقد كان لزاماً إذن ، لا مجرد البدء من علم الأصول، بل وإعادة بنائه على نحو يسمع “بعودة الغائب ”أعني الإنسان والتاريخ ، ومن حسن الحظ أن ذلك قد كان مضمون السعي في ”من العقيدة إلى الثورة“.

فالكتاب (أعني من العقيدة إلى الثورة بالطبع) تنتظم خمسة مجلدات تنتهي كلها على السعي إلى إعادة بناء كافة موضوعات علم أصول الدين، وذلك على النظام والتربية الذي استقرت به بنية هذا العلم في المصنفات الأشعرية المتأخرة.

و رغم إلصاح ”حنفي“ على أن هذا الاحتفاظ ببنية العلم ونظامه القديم إنما يرتبط بالخوف من أن يتصادم الكتاب - إذا زلزل النظام الذي استقر عليه العلم - مع شعور متلقيه إلا أنه يبدو أن الأمر يتجاوز ذلك إلى

وهو التصور الأشعري للتاريخ سقوطاً دائمًا من الأفضل إلى الأقل فضلاً، وذلك في سيرورة من التدهور الذي لا يمكن البتة رفعه إلا من خلال الفوز إلى لحظة نموذجية خارجة (و بما يعني أنها من طبيعة لا تاريخية). والمهم أن هذا التصور لقهـر التدهور في التاريخ لا يتحقق إلا عبر نموذج مستعار من خارج العملية التاريخية ذاتها، إنما يؤكد على الدور التأسيسي لتصور التاريخ الأشعري في بناء الغياب الراهن للتاريخ (أو اللاتاريخية) وذلك من حيث تتطوى هذه اللاتاريخية على نفي الفاعلية عن التاريخ، بالإلحاح على استدعاء نموذج التقدم من خارجه .. أما من السلف (رجوعاً) أو من الغرب (صعوداً)، وفي كل الأحوال عبر الفوز والتنكر للتاريخ.

وليس من شك في أن هذا التفـي للفاعلية عن التاريخ إنما يرتبط وبحيلـ، في آن معاً، إلى نفي الفاعلية عن الإنسان، وذلك من حيث تتضافـر الفاغليـتان معاً، وتدور الواحدة منها مع الأخرى وجوداً أو عدماً، حتى ليبدو وكأن نفي الواحدة منها إنما يقول إلى نفي الأخرى.

وإذا كان يبدو هكذا أن الجذر الأبعد لما ذق الخطاب المعاصر إنما يختلف في بناء علم الأصول، فإن ذلك قد اقتضـي لا مجرد ابتداء مشروع ”التراث والتجـيد“ بهذا العلم الأكثر خطـراً، بل وأن تكون ” مهمتنا (مع العلم بالطبع) هي كشف الأـستار ، وازاحة الأـغـلفـة، ونزع القـشور من أـجل روـبة الإنسان حتى نـنتقل بـحضارـتنا من الطـور

ثاني.

وبالرغم من أن ذلك يحقق ما سبق أن قرره "حنفى" نفسه من "أن التجديد هو المتن، والترااث هو الهامش". فإنه يكشف من جديد عن هيمنة آلية التجاوز التي تتجلى هنا، لا كنشاط معرفي بل كنمط كتابي. ولعل ذلك يكشف عن سطوة التجاوز التي جعلته المحدد لبناء المضمون المعرفى للكتاب من جهة ، ولشكل كتابته من جهة أخرى.

إذا كان ذلك يكشف عن استحالة الفصل بين الشكل والمضمون فيما يتعلق بالكتاب ذاته ، وذلك ابتداء من انبناهما حسب آلية واحدة هي التجاوز، فإنه لابد أن يدفع باتجاه النظر عموماً إلى استحالة فصل الشكل عن المضمون واعتباره شيئاً هامشياً وبلا دلالة، وذلك من حيث تتلاكم استحالات فهم أو تفسير النص، أى نص، من دون تحليل لشكله واكتناف دلالته، حتى لقد اندفع واحد من أهم الفلسفه النقاد (وأعني لوكاتش الذى لا يمكن اعتباره شكلانياً أبداً) إلى اعتبار "الشكل هو العنصر الاجتماعى حقاً في الأدب".

ومن هنا فإن إشكال الشكل في علم الأصول ليس أمراً هامشياً أبداً، بل لعله أكثر جوهريه من المضمون ذات، وذلك لا لأنه قد انصرم مع المضمون واستحال إلى جزء منه فقط، بل والأهم لأنه يحقق غاية المضمون وقصده على نحو كان يستحيل تماماً من دون هذا الشكل بالذات.

ومن هنا فإن تقويض هذا الشكل

الارتباط بالإطار المنهجى الذى ينتظم الكتاب، بل وحتى المشروع بأسره فيما يبدو (١٦) وخصوصاً ما يحيط إليه هذا الإطار المنهجى من حضور، سبق الإلماح إليه، لأالية التجاوز التى تتجلى هنا فى تجاوز المضمون الإنسانى والأكثر تاريخية مع النظام أو الشكل اللاهوتى والأكثر صورية. والمهم أن الكتاب، هكذا، يتبنى على الاعتقاد فى إمكان الفصل بين الشكل والمضمون فى العلم. ومن هنا ما يلحظه تارؤه من ثبات الشكل القديم للعلم كما هو ، وذلك فيما لو أسقط المرء ما قام به حنفى من إضافة عناوين تجديدية أسفل تلك التى وضعها القدماء لموضوعات العلم، فصار "التوحيد" فى الترااث هو "الإنسان الكامل" فى التجديد فيما أصبح "العدل" كاشفاً عن "الإنسان المتعين" وصارت مسائل النبوة والمعاد دالة على "التاريخ العام" فيما اختصت الأسماء والأحكام والإمامية "بتاريخ المتعين".

فبدا الكتاب هكذا منقسمأً، من حيث نظامه ، قسمة عادلة بين الإنسان وهو موضوع الجلدين الثاني والثالث (وال التاريخ الذى يشغل بالتساوى الجلدين الرابع والخامس)، وذلك فيما يعيد مجلده الأول بناء المقدمات النظرية للعلم. واللاحظ أنه إذا كان التجديد هنا يظهر عنواناً "حداثياً" متوارياً تحت عنوان "تراثي" فإن الأمر سرعان ما ينعكس ، وبحيث تتبدل مواقع "التراث" و"التجديد" فى الكتابة نفسها، فتاتى مادة "التجديد" كمتن رئيسي فوق مادة "التراث" التى تستحيل - والحال كذلك - إلى هامش

في بنائها للعلم بالشكل المستقر في النسق الأشعري، واكتف بحسب المضمون الاعتزالي فيه (وكان ذلك نتاج الأشعرية الأولى للقاپضي)، فإن محاولة حنفى قد حافظت بدورها على الشكل المستقر ذاته، واجتهدت في تشويره بمضمون يناسب العصر. لقد بدا إذن أن التمايل بين المحاولتين لافتًا حقًا. بل إن "حنفى" قد راج ينظر إلى محاولته بوصفها تمثل استثناءً لمحاولة "القاپضي" التي لم تعط التوحيد مجرد الأسبقية على العدل من حيث الشكل، بل وألت عند أحد تلاميذه (وأعني النيسابوري) إلى مجرد درس "في التوحيد" من دون العدل. والحق أنه إذا كان مصير محاولة القاپضي عبد الجبار قد ارتبط باتجاه الحضارة الإسلامية آنذاك إلى التمركز حول الله بدلاً من الإنسان، فإن قصد محاولة "حنفى" إعادة توجيه الحضارة نحو التمركز حول الإنسان، لا بد أن يدفع من تلاميذه من يلح على تطوير محاولته إلى درس "في العدل" يتخارج من التوحيد على صعيد الشكل بالذات. إذ الحق أن ثمة مضموننا للشكل في هذا العلم بالذات.

## الهوامش

- ـ ولعله لن يكون غريبًا ـ والحال كذلك ـ أن تصل دورة الإلحاد إلى مداها عند بداية التسعينيات .. حيث البعض من عتاة القوميين قد راج يخلع ـ طانعاً

كان مما سيجعل المضمون الجديد للعلم أكثر اتساقاً ومنطقية، بل وأكثر إنتاجاً وفاعلية. إذ رغم أن المضمون، عند حنفى، قد حق تقدماً كثيراً في سبيل الكشف عن (الإنسان) مطموراً في (الإلهيات) التي نظر إليها المضمون على أنها إنسانيات مقلوبة نشأت عن عجز الإنسان عن تحقيق ذاته في العالم، وكذلك في سبيل الكشف عن (التاريخ) مطموراً في (السمعيات) حيث يكشف عن التاريخ حاضراً بلحاظاته الثلاث: الماضي (أو النبوة) والحاضر (أو المستقبل) (أو المعاد)، والحاضر (أو الإمامة)، فلame يبدو أن حدود الشكل قد أعادت هذا المضمون عن بلوغ غايته، بل لعلها قد ناقضته أحياناً كثيرة. يتجلى ذلك في أنه إذا كان المضمون قد اتبىء - كما سبق الإلماح - على النظر إلى الإلهيات بوصفها إنسانيات مقلوبة، وبما يحيل إلى إن "الإنسان الكامل" هو "الإنسان المتعين" مقلوباً أو أن "التوحيد" هو الذي يتخارج من "العدل" فإن الشكل قد اتبىء - في المقابل - على تخارج الإنسان المتعين من الإنسان الكامل، أو العدل من التوحيد. وهذا فإن اكتمال تحقيق المضمون لغايته إنما كان يقتضي ضرورة زلزلة النظام أو الشكل القديم للعلم بحيث يتخارج التوحيد من العدل وليس العكس.

وهنا فإن محاولة حنفى لإعادة بناء علم أصول الدين على نحو يتتجاوز الأشعرية قد جابهت نفس المعضلة التي سبق أن جابهت محاولة القاپضي عبد الجبار، فإذا احتفظت محاولة القاپضي

من خالله ، فهو تجديد من خارج التراث وليس من داخله" انظر : حسن حنفي: "التراث والتجدد" (مكتبة الأنجلو المصرية)، القاهرة، ١٩٨٧، ص٢، من ٢٢. ولعل حنفي يكشف في هذه الفقرة كل عيوب قراءات التراث السابقة عليه.

٤ - حسن حنفي: التراث والتجدد، سبق ذكره من ١٦.

٥ - ولعل حنفي قد قلل هو نفسه، إلى أن شدة من قد يرى في قراءاته إسقاطاً فراح يميز بين ضربتين من الإسقاط، أولهما "لا يؤسس منهجاً ولا يعطي رؤية" وهو الإسقاط من حيث هو إسقاط لهوى أو مصلحة أو صورة ذهنية بيتية هي الذاتية عندما تتوقف عن أداء دورها في كشف الموضوع. ولكن الذاتية (في الغرب الثاني من الإسقاط) يمكنها أن تتجه نحو الموضوع وتنتبه ، وتحيله إلى معنى، وفي هذه الحالة تكون الذاتية أساساً لرؤيه، وتكون هي الذاتية المتجبرة عن أي هوى أو مصلحة أو صورة ذهنية بيتية" انظر: المصدر السابق من ٧٧. ولعل هذا التمييز يؤكد دعوى "الإسقاط" باكثر مما يدفعها.

٦ - حسن حنفي: قراءة النص، في "دراسات فلسفية" (مكتبة الأنجلو المصرية)، القاهرة، ١٩٨٧، ص ٥٤.

٧ - وهنا فإنه ليس أمراً شكلياً خالصاً أن ينحو "حنفي" في "من العقيدة إلى الثورة" مثلاً إلى تعليق أفكاره على نعم، لا مكان له عنده إلا في الهاشم.

٨ - حسن حنفي : التراث والتجدد ، سبق ذكره ، ص ١١.

٩ - ولعل من حسن الحظ أن مشروع "التراث والتجدد" لم يوضع دفعة واحدة، بل تبقى العديد من لحظاته في طور

هذه المرة - رداء قوميته الذي بدا بالياً آنذاك . كان ذلك ما جرى في "العراق" الذي وجد أن شعاراته القومية الحادة لا تنطوي في مواجهته مع الغرب في الخليج فراح يذكر خطاب بشعارات الإسلام السياسي التي ظل لأكثر من ثمانين سنوات يحارب في مواجهتها حماية لعروش الخليج من خطرها، وكان ذلك عن قناعة بأنها الأكثر قدرة على الحشد والتعبئة في مواجهة الغرب بالذات.

ومن المفارقات أنه من بين كثيرين التقروا الإشارة كان قادة التحالف الغربي، الذين اثبتوا لل العراقيين أنهم معهم على نفس الموجة تماماً، وأعني أنهم راحوا يربون لل العراقيين عطيتهم، بأن منعوا عمليتهم ضد العراق اسماءً رمزياً مشحونةً بدلالات دينية كثيفة هو "المجد للعذراء" مؤكدين للعرب أنه ليس لهم أن يخلعوا من شعاراتهم الدينية.

٢ - حسن حنفي: الدين والثورة في مصر، حـ "الأصولية الإسلامية" ، (القاهرة: مكتبة مدبلولي) دون تاريخ، من ٢٥.

٢ - فـ "الموضوع ليس جديداً، بل هو ما يتحادث فيه العامة والخاصة، وما تتناوله الجماهير والثقافون ، ويكان يجمع الكل على أن هذا موضوع العصر، وأن البداية في شق طريقه هي سبيل الخلاص. وهو الموضوع الذي بدأه المصلحون الدينيون كما سار فيه بعض الباحثين المعاصرین، ولكن التحليلات كلها إما جزئية ولا تشمل الكل، وإما تكتفى بمفرد التعبير عن الأمانى والثبات الحسنة في تجديد التراث وإنما تعبيرات خطابية وأساليب بيانانية تذهب حماس الناس وتعلن عن الكاتب أكثر مما تكشف وإما أنسنة التراث الغربي تجدد

الإنسان في تراثنا القديم ضمن كتاب "دراسات إسلامية" (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية)، الطبعة الأولى، ١٩٨١، ص ٣٩٤.

١٤ - حسن حنفى: لماذا غاب مبحث الإنسان في تراثنا القديم ضمن كتاب "دراسات إسلامية" سبق ذكره ، ص ٣٩٤.

١٥ - حسن حنفى: لماذا غاب مبحث التاريخ في تراثنا القديم ضمن كتاب "دراسات إسلامية" سبق ذكره ص ٤٢٢.

١٦ - إذ الحق أن تصادم الكتاب مع شعور متلقيه إنما يتحقق ابتداءً من المضمن الأجرأ الذي يطرحه، وليس يقلل من ذلك أبداً احتفاظ الكتاب بشكل العلم ونظمته القديمة الأمر الذي يعني أن مسألة "الشكل" إنما تتجاوز "الحرمن على المتلقى" إلى منطق المنهج ونظامه. والحق أن إشكال المنهج عند حنفى وغيره يقتضى فحصاً أوسع لا مجال له الآن، وذلك مع الوعي بأن حنفى يتتجاوز إلى حد كبير ما يشيع عند غيره من هيمنة المنهج المستعار من الآخر غالباً على "الموضوع" الذي يتلاشى ويصبح عدماً أو يكاد.

التبلور والتكون، الأمر الذي يجعل من المراجعة والتطوير لا مجرد إمكانية قائمة، بل ممارسة تتحقق بالفعل، إذ يفرض حنفى- مع انبثاق لحظة جديدة من لحظات مشروعه - على ممارسة ضرورة معلنة من النقد الذاتي يحقق بها المشروع تطوره.

١٠ - حسن حنفى: التراث والتجديد، سبق ذكره ص ١٥٠.

١١ - فإذا تكاد هذه الثقافة أن تكون قد تشكلت بأسراها في فضاء بياني، فإن للمرء أن يتوقع التشكل الأرقي لبنيتها في نصها الذي يقارب أكثر من غيره تفوم هذا الدينبياني. ولحسن الحظ فإن علمأصول الدين لا يتميز فقط بمقاربته القصوى للتخلو الدينبياني، والتي تؤكدها مجرد تسميتها، بل يتميز - وهو الأهم - بأنه يكاد وحده أن يكون "الإبداع الفلسفى الأصيل للمسلمين" والذي لا بد أن يكون - نتيجة لما يرتبط بذلك من طابع تنظيري - الأكثر قدرة على الصياغة الأكمل لبنيـة الثقافة بأسراها.

١٢ - حسن حنفى: التراث والتجديد، سبق ذكره ص ١٥٠.

١٣ - حسن حنفى: "لماذا غاب مبحث

رأى

ر

## حول جهل المترجمين

د. ماهر شفيق فريد

الحکام إلى اتباع نظام حبيبة" (٢٢٢) والصواب حذف "كلما الثانية، وهو خطأ شائع على أقلام الكتاب والسن المتحدثين. تسمى رواية روبرت لويس ستيفنسون "كيد ثايد" (من ٧٤) وترجمتها : المختطف، ولها ترجمة سابقة إلى العربية.

تقول "محاميون" (ص ١١٥) والصواب : محامون . تقول . "جولنلن" القدرة المتواجد بقوة في أغلب الرواية (ص ١٢٥) وقد أن الأوان لإلغاء كلمة "المتواجد" الذميمة هذه، وأن تستبدل بها الكلمة الصحيحة "الموجود" ترسم اسم الناقد الإنجليزي هكذا "أدوين موبير" من (١٥٦) وصواب

ساتحدث هنا عن بعض الترجمات الصادرة حديثا عن الهيئة المصرية العامة للكتاب مؤكدا - في البداية - تقديمى للدور الكبير الذى تلعبه فى ظل انحسار نشاط الترجمة وتضاؤل عائداتها المادى والمعنوى . وأسجل دون محاولة للاستقصاء بعض الأخطاء التي وقعت عينى عليها فى هذه الترجمات، والتى تومئ إلى غياب المراجعة والتدقيق.

ترجمت د. لطيفة عاشور الجزء الأول من كتاب الناقد الإنجليزى "أرنولد كتل" مدخل إلى الأدب الرواوى الإنجليزى تقول فى ترجمتها : "كلما ازداد التخصص فى العمل .. كلما مال

المسرحي الإيرلندي سنج "ديردري صاحب الأحزان" (ص ١٨٣) وصواليها: ديردر ذات الأحزان، إذ هي امرأة لا رجل . وللمسرحية ترجمة عربية . يتحدث عن الكاتب المسرحي الإيرلندي "سين أو كاسى" (ص ١٨٣) وصواب نقطة شون أوكيزى . يقول عن مسرحية لبراندلو . يفقد سجنور بونزا زوجته" (ص ١٧٧) والمقصود : السنديور أو السيد بونزا .

يتحدث عن "جون" في مسرحية برترارشو "سانت جون" على أنه رجل (ص ١٧٩) والمقصود : القديسة جان دارك ، عذراء اللورين . يتحدث عن "سودوم وجوماره" وأسمها بالعربية : سدوم وعمورة ، مدن السهل التي أهلكها الله ، بحسب ما تقوله التوراة لفساد أهلها وانفصالهم في رذائل اللواط والحساق . يسمى مسرحية الكاتب المسرحي الفرنسي سبالاكرو "جل إيراسى الجھول" (ص ٢٠٥) وصواب: مجھولة آراسى أو المرأة المجهولة .

يتحدث عن "ليليان هيلمان" من (٤٨) على أنها رجل ، وهي كاتبة مسرحية أمريكية . يسمى مسرحية أوان وإشروعود "صعود إلى الطابق الثالث" (ص ٢١٥) وصوابها: تسلق فـ ٦ . وهو اسم جبل . يسمى مسرحية تـ سـ . إليوت "الكاتب الواثق" (ص ٢١٧) وصواب: المؤثوق به أو أمين السر . أي جهل وافتقار إلى المعرفة العامة ! وترجمة أحمد شاهين "الرواية اليوم" لماكولم برايدر (محرر) . يتحدث عن الشاعر الناقد الانجليزى تى. أى. هيلم (ص ٢٥) وصواب نطق

نطقه: ميور لم يكن الجبل السابق من أساتذة الأدب الانجليزى - لويس عوض، ومجدى وهبة، ومصطفى بدوى، وفخرى قسطنطى، وعلى الراعى وأضرابهم - يرتكب مثل هذه الأخطاء فى حق اللغة العربية .

وترجم أحمد سلامة محمد، بمراجعة د. مرسي سعد الدين، المرشد إلى فن المسرح، للويس فارجاس، يسمى مسرحية يوربيز "باكخاى" (ص ٤٦) وترجمتها : عابدات أو تابعات باخوس . يقول : "وهناك ترجمات كثيرة ممتازة متوفرة الآن لهذه المسرحيات" (ص ٤٨) وصواب : متوافرة، لا متوفرة . "يسوع نزاريت" (ص ٧٥) معناه . "يسوع الناصرى" نسبة إلى بلدة الناصرة بفلسطين . مسرحية وبستر "الشيطان الأبيض" (ص ١١٣) صوابها: الشيطان البيضاء، إذ البطولة فيها معقودة لأننى لا لذكر يسمى الشاعر الفرنسي "الفرد لى فجني" (ص ١٦٢) وصواب نقطة: دى ڤينى، إذ أن حرف الجيم فى اسمه صامت لا ينطق . وي Phonetic اسم الكاتب المسرحي "ديون بوسيكوكات" (ص ١٦٧). يتحدث عن "جادج براك" (ص ١٧٤) فى مسرحية إبسن "هيدا جابلر" أى "جادج" هذا ؟ إنما المقصود القاضى براك . يتحدث عن الكاتب المسرحي الفرنسي إدموند روستاند (ص ١٧٨) وصواب نطقه: إدمون روستاندان، إذ أن حرف الدال الأخير فى كل الاسمين لا ينطق . يسمى مسرحية تشکوف "الم فانيا" (ص ١٨١) وصوابها "فال شانيا" يسمى مسرحية الكاتب

الدنيا، ولها ترجمة عربية. يرسم الكلمة "تبختر" هكذا : تبخطر (من ٩٢). يقول:

"بالرغم من أن بلوم اجتماعي إلا أنه يعيش وحيداً" (ص ١٠٩) والصواب حذف "إلا" وأن يستبدل بها "فابته" وهو خطأ شائع . يسمى ثلاثاً من الكتاب الأخلاقيين الفرنسيين: روسيفووكولد وبرمبيير وفوفينيارجي (ص ١١٦) وصواب نطقهم: لاريشفوكو، لا بروبيير، فوشتارج .

يتتحدث عن أليس في رواية لويس كارول "أليس في بلاد العجائب" على أنها رجل! (من ١٣٤). يسمى رواية الكاتب الإنجليزي إيفلين وف (وصواب نقطه: و، من ١٥٢) :

حظيرة العروس تزار ثانية وليس في الأمر حظيرة ولا استطيل وإنما الصواب إعادة زيارة برايدزهيد . وهو اسم بلدة إنجليزية . يسمى أندرية مالرو: مالروكس! (ص ١٥٤).

يسمى رواية القاصن الإنجليزي أنجوس ولسون: "هميلوك وما بعد" (ص ١٧٨) والمقصود: الشوكران وما بعده، وهو السم الذي تناوله سقراط طائعاً حتى لا يخالف قوانين المدينة. ينطق اسم الأديب الفرنسي أندرية جيد: جايد! (من ١٧٩). يسمى كتاب جورج أوروييل "الطريق إلى جدار من الخيش" (ص ١٨٠). أى خيش هذا؟ إنما المقصود: الطريق إلى رصيف ريجان البحري، وهو اسم مكان بإنجلترا ، يسمى مسرحية برنارد شو: بيوت الأامل . بيوتات عائلة ويداورا (ص ٢٠٧) ينطق اسم الكاتبة دافنى دى

الاسم. هيوم ، إذ اللام فيه تكتب ولا تنطق . يتتحدث عن الفيلسوفة واللاهوية الفرن西سية سيمون ثيل على أنها رجل (من ٢٧).

يقول "على قيد الحياة" (ص ٢٠) وهو خطأ شائع لم يكن العقاد العظيم ليتورط فيه، وإنما كان يقول "بقيـد" أو "في قيد" الحياة. يقول "اللافت للنظر" (ص ٥٣) والصواب: اللافت للنظر . يسمى رواية جويس "فتحة فنجان" من (١٧) والصواب ماتم فنجان، يتتحدث عن الرواى الإنجليزى جورج ميرديث من (٤) على أنه امرأة!

وتترجم د. أحمد سلامة محمد السيد كتاب "الكاتب الحديث وعالمه" للشاعر والناقد الاسكتلندي ج. س. فريزر في جزءين . في الجزء الأول: يتتحدث عن الشاعر الفرنسي "رونساسار" (من ١٧) وصواب نطقه: رونسار، إذ لا تتحقق الدال الأخيرة في اسمه. يسمى رواية جويس "في أثر فينجان" (من ٢٤) وسلف القول إن صوابها: ماتم فنجان .

يسمى الشاعر الإيرلندي لويس ماكنيس من (٢٧) وصواب نطقه: لوـ. يسمى رواية جورج إليوت "قلب المسير" من ٢٨ وصوابها: ميدلارش، إذ هو اسم قرية إنجليزية . يسمى قصيدة الشاعر الإيرلندي و. ب. بيتس "إيستر" (ص ٤٩) ومعنىـها : عيد الفصح أو القيامة . يسمى مسرحية برنارد شو: "العودة إلى مثيو سلاح" (ص ٧١) وصواب الاسم : متواشـ، وهو رجل عمر طويلاً على ما تقول التوراة . يسمى مسرحية كونجريف "الطريق إلى العالم" (ص ٧٣) وصوابها : حال

العمر ورجل الغريب" (ص ١٨١) والصواب الزمن والإنسان الغربي. يسمى كتاب الناقد الإنجليزي وليم إميسون "ترجمات من شعر الرعاع" (ص ٢١٢) والصواب : صور من الشعر الرعوي. يسمى كتاباً للناقد والشاعر الإنجليزي چون هيٺ - ستبنز "البسيط القائم" وصوابه : السهل المظلم. وأخر ترجمة أود أنأشير إليها هي "مجمل تاريخ الأدب الإنجليزي لا يغور إيفانز من ترجمة د. زاخر غبريرال . للاحظ - يارئ ذي بدء - أنه قد سبق ترجمة هذا الكتاب تحت عنوان "موجز تاريخ الأدب الإنجليزي" ترجمة د. شوقي السكري ود. عبد الله عبد الحافظ ، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الأولى ١٩٥٧ والثانية ١٩٦٠ لا مانع من حيث المبدأ من إعادة ترجمة كتاب مopsis على مسؤوله أكثر من ثلاثة سنة، ونجد من الأسواق. ولكن الدكتور زاخر غبريرال يلوح مولعاً بترجمة أعمال سبق ترجمتها ترجمة جيدة، وكان أخرى به أن يصرف جهده إلى شيء جديد. لقد ترجم مثلاً مسرحية شكسبير "كيبل بكيل" وصدرت في الكويت رغم أن لها ترجمة سابقة بقلم فاروق عبد الوهاب نشرت تحت عنوان "دقة بدقة" في مجلة "المسرح" في أيام رشاد رشدي خلال الستينيات، وأعلم أنه ترجم كتاب "الفن والمجتمع عبر التاريخ" لأرنولد هاوزر مع أن له ترجمة ممتازة، لا يعلى عليها، للدكتور فؤاد زكريا بمراجعة أحمد حاكي، صدرت في جزءين عن دار الكاتب العربي للطباعة والنشر في ١٩٧٠. إنما

مويه: دى موبيير (من ٢١٦) والصواب لا تنطق الراء في آخر اسمها. وفي الجزء الثاني يقول: "فكرة النصف فرنسية" (ص ٢١) والصواب : نصف الفرنسية وينطق اسم ربوب: ريمبيود (ص ٢٢) وثيوون: ثيلون (ص ٢٥)! يسمى قصيدة ت.س. إليوت "رماد الأربعاء" (ص ٤٤) وصوابها : أربعاء المرماد، وهو اسم عيد من الأعياد المسيحية. يقول "الصور الشبه الشيطانية" (ص ٥٨) والصواب : شبه الشيطانية يسمى قصيدة إديث سيتول "عادات الشاطئ الذهبي" (ص ٦٤) وصوابها: ساحل الذهب البلد الأفريقي: يتحدث عن الشاعر وسيتون هاف أودن" (ص ٧٧) وصواب نطقه:

وستان هيyo أودن . يسمى كتاب ١١ رتشاردرز "النقد العلمي": (ص ١٠٤) وصوابه العملي أو التطبيقي. يسمى قصيدة إزرا باوند "هاف سولدين موبولي" (ص ٦١) وصواب نطق الاسم الأول: هيyo - يقول "لا تنساني" (ص ١٩) وهو نهي صوابه: لا تنسنني. ينطق اسم الشاعر الفرنسي بول الوارد: الوارد (ص ١٢٠). يقول: "ما أصبع عليهما من شكل حازم" (ص ١٢٢) يعني : أصبع. يسمى الكاتب الإنجليزي كينجليك: الملك لاك! (ص ١٥٦). يسمى قصيدة "تنسون" إنوش أردن" (ص ١٦٠) وصواب نطقها: أنوك. يسمى قصيدة الشاعر الميتافيزيقي الإنجليزي چون دن "اكستاسي" (ص ١٧٨) وترجمتها: الشدة يسمى كتاباً للأديب والمصور الإنجليزي وندام لويس \*

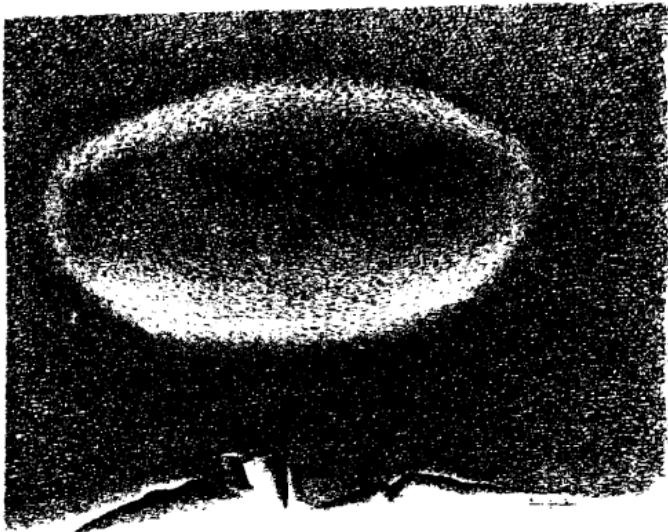
رسمها على هذا النحو! ينسب "الملائكة في المنزل" (ص ٦٤) (وهي بالنسبة قصيدة لا رواية، كما يتوهם إلى الشاعرة كريستيناروزتي والصواب أنها للشاعر كوفنترى باتمور. يسمى مسرحية توماس أوتواى "فينيس بربزرفز" (ص ١٠٤) ومعناها : إنقاذ مدينة البندقية. يسمى مسرحية جون جولوزورنى "سترایف" (ص ١١٢) فهل يعقل أن يجعل أستاذ لآداب الإنجليزى، فى مثل خبرة زاخر غبريرال وعلمه، أن الكلمة معناها "صراع"؟ يترجم اسم الكاتب المسرحي سان جون إرفن إلى "القديس جون إرفن" ولم يكن الرجل - علم الله - قديسا ولا وليا من أولياء الله الصالحين، وإنما هو بشر خطأ، مثلاً جميعاً.

يتترجم اسم مسرحية شون أو كيزى إلى "ظل جونمان" (ص ١١٣) والصواب ظل مسلح. يتحدث عن "سايرس العظيم" (ص ١٢٤) وهو بالعربة ليس سوى صديقنا القديم قورش. يسمى رواية وليم بيكفورد "فاسك" (ص ١٢٩) وصوابها : الواقع، اسم الخليفة العباسى . يسمى رواية دكتز "دكان الفضولى العتيق" (ص ١٤٨) والصواب : محل العاديات القديمة. يسمى رواية ثاكرى "القادمون الجدد" (ص ١٥٢) والصواب: آل نيبوكام. يسمى كتاب أ. كنجليليك "أيوثن" رواية (ص ١٥٢) وهو كتاب فى أدب الرحلات، لا رواية يسمى كتاب شتراوس "لبيان جيزو" (ص ١٥٦) والمقصود : حياة يسوع. يسمى رواية أرنولد بنيت "قصة الزوجات القديمة" (ص ١٦٧) والأدق :

أخذ عليه أنه ترجم نفس الطبعة القديمة من كتاب أيفور - إيفانز التى ترجمها السكري وعبد الله عبد الحافظ (صدرت أول طبعة إنجليزية عام ١٩٤٠، ثم نقمت فى ١٩٦٣ ثم فى ١٩٧٠ ثم فى ١٩٧٦). وكان الأجدر بذاخر غبريرال أن يترجم هذه الطبعة الأخيرة حيث أنها منقحة ومزيدة، وتوجد بها مادة لا توجد فى الطبعات السابقة من إضافة الناقد الإنجليزى المعاصر برنارد برجونزى.

في ترجمته للكتاب يقول ذاخر غبريرال: "ولكن البراحة البلاستيكية للعلماء (ص ١٨) والمقصود: جراحة التجميل. ويقول عن الشاعر الإنجليزى جون دن: "وآخر المطاف به أنه أصبح شهاسماً في كنيسة التدريس بولس (ص ٢٨). شهاسماً؟ هذا بخس غليظ من قدر دن، فقد كان عميداً أو كاهناً كبيراً مستنولاً عن كاتدرائية القديس بولس ، أعظم كاتدرائيات مدينة لندن، لا مجرد شهاسماً مبتدىء. يرسم خطأً أسماء الشعراء هنرى فون وتوماس كارى على أنها "فوجان" و"كارو" (ص ٢٩).

يتحدث عن قصائد الإلجن ماريلازا (ص ٥٢) والصواب : رخام الجن الموجود بالتحف البريطانى بلندن، وقد أوحى إلى كيتس بعض قصائده. يسمى محبوبة "كيتس" فانى براون" (ص ٥٢) (٥٢) وصواب نطق اسمها : برون . يسمى مسرحية روبرت براونتنج "بيباتر" : بباباسى (ص ٨٥) ويسمى قصيدة أخرى له "ذابيشوب أورز هيتر توم" (ص ٥٨) وترجمتها : الأسقف يأمر بإعداد قبره، ولا أدرى الحكمة فى



الفيتيقيون يستيقظون! هذه أخطاء عجيبة لا تليق بمترجم شكسبير وكمنجز وروائع الشعر الانجليزي، نحن نعيش في عصر جاهم، متدهور . مفترق إلى تلك الخلفية الثقافية العامة التي بدونها لا يستطيع مترجم أن يؤدي عمله كما ينبغي. ما كان من المقصود أن يقع في الأخطاء التي أورتها رجال من طبقة محمد بدران، أو إبراهيم ذكي خورشيد، أو مصطفى حبيب، أو فؤاد اندراؤس، ولو لا وجود محمد عنانى وثلة من أمثاله لفدا مشهد الترجمة فى بلادنا خراباً بلقاها، يسوء الناظرين.

حكایة الزوجات العجائز .  
يرسم اسم فلوبير - وهو أشهر من نار على علم - فلوبير! (ص ١٧٠)  
يسمى رواية د. ه لورنس "عصما هارون": سنارة هارون (ص ١٧٤).  
يسمى رواية أولدス هكسلى "الذين بلاعيون فى جازا" (١٧٦) والمقصود: أعمى فى غزة، وهو شمشون كما وصفه ملتون.

يسمى كتاب اسحق والتون "كومبليت أنجلز" (ص ١٨٨) وترجمته: صياد السمك المثالى .  
وأغرب هذه الأخطاء طرأ أنه يسمى رواية چويس "ماتم فنجان"

شعر

ش

## و س ه ر و ا ل ل ا ب د

محدث هنير

### ناسي اسئلك

و لا ع الحبال  
 جايز ماكونتش فى الهدوم  
 فنتشى عن روح قديمة اتشعلقت  
 ونزلت ع الرخام  
 وما تهجريش المكان  
 فى كل متر مربع  
 ثوانى للابد  
 وناسى اسئلك  
 عيونك  
 ولا صفارة الإنذار  
 بتخرج م الفصول  
 وقيامة الدمع فى المغرب  
 وازاي بتيجي كل يوم  
 من غير معاد  
 وتودعيني

أنا ناسي كبایة الشای فى الحريق  
 اسمحى لي أدخل أشنيل الورد م  
 الأوضة

وارجع  
 بنص كارت المعایدة  
 لللى كانوااع الشجر  
 فى يوم الانفجار  
 وسهروا للابد

إركنى خشب الأوض ف الذكريات  
 رخيبيه مع دمع التوابيل  
 وامسحيني من التراب  
 جايز ماكونتش بعد لحظة فى الكتاب

مطير شعره في ربيحة الأيام  
وبيحاول يننط من القزاز  
ع الفرح الأبيض وأسود؟

للأبد

## في ربيع عراقي

ولا عشان المعدية في ليلة من ذات  
الليالي تنسىته في الغرب؟  
فتربسوا الباب عليهم  
ونام .. لوحده؟  
طبع مين يربى البطل في الشارع؟  
ومين  
ين Britt من الحربي على الأيام السوداء؟  
لكن باب الأوضة  
شايل وحده هدوم الشغل  
وبيبسم من الشباك الواطي على  
الدنيا  
ويتأمل  
في الأسفلت

امبارح  
 موقف الحافظ  
اندك بالطيران  
والشجرة اللي كانت  
بتخل شاي المحطة في ربيع  
عراقي.

وتودع الناس في السفر  
سكنتها روح عصفورة  
والعربيجي كربيع ورا  
من شظية جابت م الفرس نصين  
فما صدق أنه انفك م العريش  
وراح على "السلطان حسين"  
يطول  
ويطول  
للقمر  
ويلف لإسماعيلية بجناحه الحزين  
وصمهيله

عصافير المستشفى العام  
يتبعص على السجادة  
وهي بتأخذ علقة  
فراشات بتعدى الجسر  
وتمشي مع شريط القطر  
لحد السلك الشايك

من ساتر لساتر  
يعطيغ العيطان  
ويضحك  
للعساكر

وسحابة بتحميهم م الأرواح اللي  
بتستنى الحربي  
على كوبرى "الفردان"  
وكافور

اشمعنى محمد  
الونش؟  
اكمنه كان واقف لوحده في  
استوديو حرارة  
والخيل

مشقول..  
فى طابور الأسرى

## دموع العزال

قولى الحقيقة  
مش بس المحبة اللي بتوجه طرحها  
لله .  
الجوع بيمنع كل شئ للقاتحين  
حتى أسلفهم

وانقى مدينة هربانة مع الموجة من  
المالح  
بتفتح الرمال ويا السلام الوطنى  
ونشوة الهجانة  
وبيوت خشب  
وقطعت على أطفالها فى الززال  
وبعد لحظة  
هانكونى غزال  
من آخر الباقيين من البركة  
وأول طبول الحرب  
ودموع العزال

بيحب بيوت الهيئة  
وتقعوا  
من الحيطة  
معاه  
ع الأرض  
وابتدى  
شارع  
ف الناحية الثانية

## في البر الثاني

الريحة  
كانت بيت خشب  
قبل ما تخرج م الفستان  
للسهرة  
بنها من الشجر والطير  
وسقطت م الجنة شوارع شوق

وسمان  
خايناه الأرض  
في ناصية "كسرى"  
واقف  
في البر الثاني من الفستان

الديوان الصغير

د

سنادير - ستاماتش

## هذه اللحظة الرهيبة

(قصائد من كرواتيا)



ترجمة وتقديم:

وفعـت سـلام

عن «هذه اللحظة الرهيبة»  
لا أعرف أحداً.

لكن أعرف هذه اللحظة الرهيبة، الفاصلة بين الحياة والموت، بين انطلاق الرصاصات وإنلجرارها في الجسد، بين انفجر القنبلة وإنفراش الشظية في مکمن الروح، لحظة انقطاع الزمن، أو تناثر شظايا سامة، أو هي – في الأعمق – لحظة موت الزمن.

وبلاة الإدانات الررقية.  
دم: دمصة عار  
مح، تنسلك أحلام وشهوات وانتظارات  
وطمأنينة ووعود. تهرق رغبات وإحباطات  
واوهام وأفراح صفيحة، لعلها لم تبرج القلب.  
لحظة واحدة، خاطفة، يحتل الموت فيها كل  
شيء، يرمي، ينتحبصي: الوقت، والذخاء،  
والتأريخ، والذاكرة. لا تفلت منه غير «aaaaaaa»،  
طويلة، وبيلة، تشبه برقاً من دم.

لكته برق يضمي ويومني، إلى الطريق  
المکن، الوحيد: الرفض والمقاومة. بهما لا يبلغ  
الاحتلال الروح، وإن امتلك الأرض؛ لا يبلغ  
المستقبل، وإن امتلك الراهن. يصبح لحظة  
عاشرة، عارضة، بلا جذور، محتة تتصرّن الروح  
فتتشعلها، فتخترق الأدوار الصفراء، فيشتت  
البدن.

والشهداء: نسخ الوطن.  
لآلافاني والأناشيد، لا المراثي والمويل.  
يعرفهم، في اللحظة الرهيبة، ولا دموع الفجيعة.  
لا يشبعهم شيء، ولا يشبعون. لا يتذرون.  
يمضون – بلا ضغينة – كأنبياء مطرودين.  
يمضون.  
لا تابين.  
لا عزاء.  
لا عزاء.

(٢)

اثنان وستون شاعراً وشاعرة في مواجهة تلك اللحظة الرهيبة، لحظة الحرب، وحرب فظلة، إبادية، انفجرت على أطلال دولة يوغوسلافيا، المتعددة القوميات والأديان، شنتها الصرب -

ليست لحظة كمية  
هي اللحظة التي تختصر اللحظات،  
والحيوات، والأزمان. وهي اللحظة التي تنحطم  
جميعها – الدلالة الأخيرة، والنهاية.

ليست لحظة، بل أيام. ليست أيام، بل أبدية.  
وهي – في الوقت نفسه – لحظة اختصار  
الإنسان إلى الأصلين، الجوهرتين، المتناقضتين:  
الوجه الوحشي، والوجه النبيل. هما وجهان  
اللذان لم يفيا حقبة واحدة، على مدى قرون  
التاريخ الإنساني؛ وما قبل التاريخ.

يتصعد الأول بالخراب والمد والجريمة، فلا  
يتدرك خلفه سوى الأشلاء والأنقاض والعار...  
فيتصعد الوجه النقيف بالكرامة والفاء  
والتضحيه، ليترك فعل «لا» والتسوّذ والجد.  
ويبنهما ميراث طويل من المواجهة، والأسلاف  
القاپرين. كأنهما قابيل وهابيل، بلا أسطورة.  
هذا القاتل والشهيد، الجلد والضحية، الخنجر  
والدم، بين كل منهما والأخر خطأ ممدوء، يرتد  
إلى حد التسيّان، ويتوتر إلى حد الخطأ. فإذا ما  
انقطع انفجرت الجريمة والشهادة معاً، وسال  
الدم.

دم لا تفسّله بصار العالم، ولا الأكاذيب  
والتبشيرات. لا تعيده إلى مكنته الخطب الرنانة،

بالوجه النقيض إلى الصعود من مكنته؛ وجه التسامي على الموت والآلام، والبقاء في انتصار الحياة.

والمباشرة في المواجهة الوجودية تفضي - في غالب الأحيان - إلى المباشرة التعبيرية، وخاصة إذا ما كانت القصيدة "أنية" إلى هذا الحد، مكتوبة تحت الضغط ولحظة انطلاق الرصاص؛ في هذه اللحظة الفاصلة - قبل أن تستقر في الجسد - تكتب القصيدة، كصرخة أو أهبة ضد الموت والغراب، كإشارة للحضور الإنساني في وجه الغياب.

وكومضة الرصاصية، ترمي - وسط الصرخات والابتهاles المباشرة - الللة الشمرية الجارحة، الفارقة، الخاطفة، لتفضي «لذعة الجريمة، وعمق المشهد المأساوي المردي بالانقضاض والأشلاء». لمات سيريةالية تليق بافتقاد منطقة العرب وعيشهما، واكتشافات عابرة للبيل الإنساني المقصوف بالكاراهية والغل، وأستانة الوجود المهووية تشهر حرابها الدامية: ماداً، ولاناً، وكيف؟

فهل تتسع «لحظة الرهيبة» للتقتيش عن إجابات شافية؟  
وهل تنتظر الإجابة؟

## (2)

لعلها المرة الأولى التي تترجم فيها مختارات من الشعر الكرواتي إلى العربية. وأدرى أن «هذه اللحظة الرهبة» لا تستفرق - بلقة المنطقية - لحظات الشعر الكرواتي جمماً، فهي - على خطورتها ودلائلها المتعددة - «لحظة» واحدة، كائناً مقطع من سياق كامل، لا يغنى المقطع عنه، ولا يستوعب جميع خصائصه، وإن توفر على بعض هذه الخصائص.

بمد واحد، وربما لم يكن ممكناً - بالأساس - بمعايير الشعرية، وحدها، بل بمعايير الظرف

بأسلحة دولة القوميات السابقة - ضد هذه القوميات نفسها، نحو الهيمنة والتطهير العرقي والديني، ضد المؤسسة وكرواتيا.

شعراء من أجيال وتوجهات فنية متعددة، يمثلون الشعر الكرواتي على استاد القرن العشرين. أصوات متباعدة، متفاوتة، متراوحة تتجلّى بالحضور العي، الصارخ والمساخب، في تلك «اللحظة»، ضد تلك «اللحظة».

لا متسع لأحد كي يفتح في الأسباب والملابسات، في التوابيا والأهداف، في التحالقات والشواطئ، في الشعارات والتبشيرات الفكرية (سيتسع الوقت لما هو أكثر من ذلك بعد دفن القتلى، والبكاء اللائق بهم).

هو وقت القتل، ورفسه، في آن. قوى الموت والحياة في مواجهة مباشرة قاتمة، من المستوى الأول، عارية من ورقة التوت الوحيدة: هي «رقصة الطلاقة، واللسوسين، والجنود الممجدين»، «هذا التحبيب الصامت، الموحش في وجه المسافات الغاشمة»، «طلقات قاتلة تطير خلال الغضا»، «من كاتبة القرن، من ظلامها»، لكن لا يعنى كى توى وتموت من العار»، «وتبقى رائحة الطلقات وراء القتلة»، «والوجود دفع محبوسة في قبضة يد». إنها تلك الأرض الخراب، «فانفاث القنابل تسرف شماء الفقراء.. تنس أجسادها المعدية العادة في أسرة المشاق، تستهدف الطفل الوليد بين ساقى أمه لحظة الولادة»، «مخلوقات بدائية من قبل التاريخ تتتصاحف بالسكاكين»، «أجراس غير مسموعة من أبراج الكنيسة المتهارة»، «وصببى ينظر إلى أطلال مدینته»، ولا يكون أماننا سوى مواجهة السؤال: «أين - حقاً - تبدأ صرخة الطفل/ وإلى أي مدى تصل في الزمن واللشام؟ تلك المعرفة التي ينشى - بسببها - الكون كله من الكفران».

لكن خراب البرابرة ليس الوجه الوحيد للوجود؛ هو وجههم، وتحققهم الوجودي؛ لكنه يدفع

## قبور كرواتية

فوق ظلام  
كرواتيا  
تشرق القبور  
أكداس موطدة  
من المعروف والجهول  
مزروحة باعشاب وعظام  
  
حراس  
المنازل الخاوية  
  
الموتى قناديل  
في طرق مشقوقة  
  
معالم طريق للملائكة  
  
في توجيات ولقاحات  
مرفوعة فوق الأفق  
مضاء بالجمر الحى للصبح

غير الشعري، غير الإنساني؛ الحرب. ذلك ما يعني أن القصائد التالية قد لا تكون- بالضرورة- أفضل قصائد شعرائها (قرأت لدراجوتين تاديانتوفيتش تصاند أخرى أكثر فتنة، في بساطتها العميق، ورهافتها الشعرية). لكن البعد الواحد يمكن أن يضيء أبعاداً في راهن الشعر الكرواتي: الملامع العامة للخريطة الشعرية، أجيالاً وتباريات وتجهات وأصواتاً.

خطوة أولى في الطريق لاكتشاف شعرية جديدة لا ندرى عنها شيئاً، تضيف إليها بقدر جهدنا في ملاحظتها، وتأبئنا في السمع إلىها. شعرية تبدو - من الوهلة الأولى، هذه- راسخة، حداثية، مفعمة بالحيوية.

تجربة تفتح آفاقاً آخر، وارضاً آخر: معرفة، وشرعاً، وإنسانية. فهل نكتفى بخطوة واحدة، أولى، وأولية؟

هل نسمع للزمن بأن يرمي عليها غبار التسيّان؟

د.س.

## ليلة مقدسة ١٩٩١

إلى «جيليكاتشوراك»

أجراس غير مسموعة من أبراج الكنيسة المنهارة. الضباب يشق طريقه خلال الكنائس المساواة بالأرض: خروف صغير ، مذود، راع. الملائكة يزيتون أشجار عيد الميلاد المسودة.

ليلة مقدسة. شجيرات زجاجية تترعرع على الطرق الثلجية. الظلام يلتمع.

المقابر مغطاة ببخار جليدي. زهور ثلجية في نوافذ محترقة. المنازل

## أدريانا شكونتسا

Adriana SKunca

شاعرة وكاتبة وناقدة فنية. ولدت في ٩ مارس ١٩٤٤، في «بيلوفار». درست الأدب المقارن. لها أعمال شعرية متميزة: «بياض حتى السماء»، «ظل الظهيرة القصيرة»، «أماكن مهجورة»، «الجانب الآخر من المرأة»، «جدار وجدار ومرأة». ولها مختارات من قصائد النثر الكرواتية، بالإضافة إلى إصدارات في النقد التشكيلي.

تبكي في هدوء  
بعيدها عن بيتها  
المهجورة، وربما المحترق أو المدمر،  
تستطيع أن ترى بيتها، وساحتها،  
وحيقتها،  
والبيت القديم يناديها بصمتها  
والكلب المدلل والحيوانات المنزليّة  
وشجرة الجوز الأليفة جنب البيت،  
مهجورين في مشهد الجريمة،  
يُنظرون إلى الطفلة بعين دامية،  
يتسلونـ في رعبـ عنها،  
وهي تبكي بلا حيلة  
دون أن تدرى ماذا تفعل بنفسها.  
أينـ حقاـ تبدأ صرخة الطفل  
وإلى أى مدى تصل في الزمن  
والفضاء؟ـ  
تلك الصرخة التي يُفنىـ ببساطتهاـ  
الكون كله من الكفرانـ  
هذا التحبيب الصامتـ  
الوحش في وجه المسافات الغائمةـ  
الذى تزمرـ منه نيران المدفعيةـ  
التحبيب الصامت أبداًـ وإلى الأبدـ  
الذى يهفوـ بلا حيلةـ إلى أن يبلغـ  
الفضاء المفتوحـ  
سلام آخرـ  
يملاـ أكثر فأكثرـ السماءـ  
الكرياتيةـ، الكابيةــ

**صبي ينظر إلى  
أطلال مدينته**  
حين ينظر حواليه، بالكاد يتعرفـ  
على شارعـهـ، ورصيفـهـ، وأشجارـهـ،  
ومرجـهـ،  
البيوتـ، والأماكن الغبيـةـ فيـ

الخاوية تعلم أصوات الغاثبينـ،  
تهطل الثلوج في أيدي النساءـ  
العجائـزـ في الغرف الباردةـ، تفطـيـ  
يسـوـعـ الطـفلـ،  
الموـتـ قـرـيبـونـ، يـكتـسـونـ بـزـيـنـاتـ  
مـظـلـمـةـ، وـمـنـ كـلـ الـاتـجـاهـاتـ تـسـطـعـ  
الـنـجـومـ.

## إيفو ديكانوفيتش

Ivo Dekanovic

شاعر ومتّرجم وكاتب. ولد في ١٢ مارس ١٩٣١ في زغرب، محام، ومنظر مرموق في مجال الترجمة. ينشرـ باانتظامـ مقالات أدبية ودراسات مقارنةـ. مترجم شهير من الفرنسية والإنجليزيةـ. من بين مجموعاته الشعرية: «بعد قرون كثيرة كثيرة»، «بيان تخريبي»، «من البراءة والضرورة».

## طفلة وحيدة مع بكانها

تحت سماء الغريف الكابيةـ  
تقف طفلة باكيةـ  
وهي تحنى رأسها، وتنتظر لأسفلـ،  
عند قدميها، ضائعةـ.

يداها المصغيرتان الثلجيـتانـ  
تنـشـبـثـانـ في رعبـ بدـيمـتهاـ،  
تسـأـلـ نفسـهاــ بلا انتـهـاءــ أـينـ ذـهـبـواـ،  
جـهـاـ، وجـدـتهاـ، وأـبـوهاـ،  
أـصـدقـاؤـهاـ وـجـيرـانـهاـ.

الأغاني والقمصان الغنائية. له العديد من المجموعات الشعرية التي تتسم بالموسيقية الواضحة: «قليلًا قليلاً»، «تقابلات»، «أجنحة، أجنحة ثقيلة»، «كل شيء يختبئ في اسمك».

## ظهر بيننا

ظهر بيننا، ذات مساء  
مثل جندي خاض مائة حرب،  
كرجل منفى.  
سنوات طويلة منذ أن فقدنا أثره  
امتنقنا أنه مات، أو أن البحر  
ابتلعه  
فلم يستطع - حتى في الحلم - أن  
يعود  
رحل بلا إنذار، بلا كلمة  
كانت سيجارة تشتعل في المطفأة  
وبعض النبض المعتق كان مخزوننا  
في القبو  
كان عاري الرأس، مع ذلك، في  
عصفة ريح  
أغصان هشة كانت تتكسر كإصابع  
 طفل  
والصاديق كانت أضعف من أن  
تكشف  
أنرب طريق في الليلية الحالكة  
نادرًا ما يتذكر أحد، نادرًا ما يتذكر  
أحد.

ظهر بيننا، ذات مساء  
مثل جندي خاض مائة حرب،  
كرجل منفى.  
كان يريد لكل شيء أن يكون كما  
كان

الساحات،  
الاماكن المصممة للعببة  
«الاستفهامية»  
فجأة يصبح غريبا حتى على نفسه  
ووحيدا بشكل لا يطاق.  
والصبي - المستغرق بغرابة فى  
وحنته،

بسبب هجرانه اللازاعي -  
يحاول في النهاية أن يتحدث  
مع هذه الأطلال،  
يحاول أن يسمع أية همسة معروفة  
لكن ما من شيء يبلغ سمعه  
تأثير - فحسب - بالقوة  
التي تواصل بها الأطلال البقاء بلا  
حدود  
وهي المهجورة تماما حتى زمن  
الخواز،  
تحيط به في الشقق، تحرسه  
كأنها متأهة للتصدى لمن يتعرض  
لها

مرة أخرى، وأخرى  
سيرى الصبي  
هذه الأطلال في مواجهته  
وأحياناً ماسيكون كثيباً نادماً.

## جيلىكو سابول

Zeljko Sabol

شاعر وناقد. ولد في 28 نوفمبر  
1941، في «بيلوفار».  
انتحر في 5 سبتمبر 1991،  
احتجاجاً على العدوان الصربي على  
كرواتيا. كتب العديد من نصوص

تنبثق عظام شخص ما، تتبعها  
ديدان ورائحة علن، فتتبعها  
الاسقام.  
من كابة القرون، من ظلامها  
تنمو الطحالب والخلنج الوفير  
وراءهم متراس وصليب،  
في المتراس - كفن.  
من كابة القرون، من ظلامها  
أدخل - طريحا في العراء - أحد  
النصوص  
إلى دفء الهباء.  
من كابة القرون، من ظلامها  
يا إلهي، من الظلم  
الذى ولدنا فيه  
والذى منه نصعد إليك  
من هناك لينطق بكلمة  
من، إن لم يكن الحب  
من، إن كان الظلم قد سقط  
في العيون، في العيون  
مفتوحون عن آخرنا  
وأنت توصى - بلا تفسير - ما تملك  
توصى ما تملك بإحكام.

**فينكوفتسى - نوشтар**  
٢٧ يناير ١٩٩٢

(١)

نوقنا سماءُ المساء، فنستطيع معها  
القراءة. إذ ما أغمضت عيني برهة  
واحدة، إذ ما طردت الطاشر الأسود  
الكبير عن بيته عيني برهة واحدة،  
فباننى أرى ظل امرأة عجوز تحول - في  
قلب الظلم - شرارة مسغيرة إلى نار.

أن يرى نفس المنضدة فى نفس  
الغرفة  
أن يسمع فى كل مكان أرباب  
البيوت  
ألا يغلق أبداً باب الغرفة.  
لكن السيجارة نفذت، والنبيذ  
انسكب منذ وقت طويل  
والعائلة استقرت فى أرجاء العالم  
فلم يستطع أن يحادث أحداً  
وعلى درجة الباب فى بيته ثبات  
القراض وأعشاب شوكية صليب على  
القبر الذى يرقد فيه المذبوحون  
والمزقون وعوبل بين النجوم.  
فى هذه اللحظة بالذات تعرف كلّ  
على الرجل  
وأطلق نباحاً وحشياً.  
(من سلسلة «فى هذه اللحظة  
المرعبة»، التى نشرت بعد رحيله)

**يجيليوكنيجييفيتش**  
zeljko knezević

شاعر. ولد في ١٤ ديسمبر ١٩٤٢، في  
غورني رايتش. سكرتير رابطة الكتاب  
الكرواتيين. لا يكتب غير الشعر. له عدد  
من المجموعات الشعرية المميزة، من بينها:  
«مع زماد ووردة»، «فلتخرج من جلدك»،  
«فى بيتك». أحرق المقرب بيت عائلته،  
واحتلوه.

**من كابة القرون،  
من ظلامها**

من كابة القرون، من ظلامها

آه، لا، فما من امرأة عجوز ، والنار  
وهم.

## دراغوتين تاديانوفيتش Dragutin Tadijanovic'

شاعر ومتّرجم وصحفي. ولد في ٤  
نوفمبر ١٩٥٠، في «راستوشى» تخرج  
من كلية الفلسفة بزغرب. شغل العديد  
من المناصب الأكاديمية والثقافية الكبرى  
في كرواتيا. واحد من أهم شعراء  
كرواتيا الحديثة: «شمس على الحقول»،  
«رماد القلب»، «أيام الطفولة»، «حزن  
الأرض»، «عطلة الحصاد»، «النثنيات  
الفضية» (سبع عشرة طبعة)، «صدقة  
الكلمات»، «الخبز اليومي»، وغيرها.  
ترجم عن التشيكية (نيزفال)،  
الفرنسية (فاليري، لاريون)، والألمانية  
(جوت)، هولدرلين، نو فالليست،  
هايني)، والسلوفينية . وترجمت له  
خمس عشرة مجموعة شعرية. شارك  
في إصدار مختارات متميزة عديدة  
من الشعر الكرواتي . منع كثيراً من  
الجوائز في بلده والخارج.

**على قبر صديقي**  
إلى ذكرى يوره كاشتلان  
أتيت إلى قبرك.  
لوحة باسمك. والشمس.  
والمحيط كله قبور،  
قبور أناس آخرين، بأسماء ناس  
آخرين.  
فكرت: أين أشجار الحر،  
حر قصائدك،

ما الذي أفعله هنا، هل أحلم؟ من  
الفراغ، من الشفق، تدخل الغيوم إلى  
النص: «أنا لم أحوال الشوارء إلى النار،  
لقد استخدمتها - فحسب - في إضاءة  
جثتي». يا إلهي، فرانز كافكاير - على  
ركبتيه - في الثلوج. يمضي في  
الشارع الذي لم يعد - بعد - شارعاً،  
يدخل المكتبة غير الموجودة هناك،  
ويقضم بيديه الرماد.

أيستطيع أن يرى بقدر عدد  
الصفحات الأخيرة من الكتب المحترقة،  
أيستطيع أن يرى بقدر عدد الأجزاء  
المحترقة التي ماتزال تتتساقط منها  
حروف مشعة، وإشارات ملائى بالوهج،  
وقطرات لامعه سحرية، أيستطيع أن  
يرى بقدر الكلمات في سناج الأرفف  
المحطمة، في الرماد وتحت ركام الثلوج؟  
فوقنا، ومينا في انتظار صباح  
ما، صخرة تتدحرج من التل، «تهوى  
فادحة في أيد منتظرة».

(٢)

هناك، في مناخ من خشاش، حيث  
يتغصن خيال مائة، وحيث تسافر حبة  
قمح من الأرض الدافئة إلى أعلى  
السماء لتضجع تحت نجمتها  
الخصوصية، هناك، هناك في الشفق  
حيث ينبعق بيت بلا سقف من جمجمة  
مفصولة، وحيث الأصابع المبتورة من  
الأيدي «تعزف بالفؤوس وتلتئم - في  
النهاية- مثلها»،  
 تماما هناك، بلا حب، بلا كلمات،  
تنمو هناك قصباتي الأخيرة:  
غيمة سوداء على السماء السوداء.

بها القطبيع.  
ربما لن أتحصل أبداً  
على غرفة بسيطة لنوم بلا أمان  
تُمْزق فيها الأفاعي والكلاب  
والدبابير  
بدني أشلاء مثل الرصاص  
الذى يغوص فى أنسجتى  
وشرابينى.  
فى شارع خاو، مهجور  
فى رائحة الطلقات  
وفىما أكونُ - ربما - على مرأى من  
شخص ما  
يغمىنى الماضى مثل تاريخ  
كتبه مدفوع رشاش أسود.

## عيون كرواتية

وحده الدخان، والسناج، والزمام،  
وكيزان ذرة محترقة  
وحيوان منهك حتى الموت وسط  
الصهاريج الحمراء.  
الميتة هي - الآن - العروس، التى كانا  
نجدل لها الغار  
وعريسها ميت تحت بيت جده  
المنهار.  
وفى الغابة القريبة من القرية  
يحفرون الآن قبورا عميقا  
ويقومون الثياب، والجوهرات،  
والعيون الكرواتية.

## زفونيمير بيفوفيتش

Zvonimir Penovic'

شاعر وكاتب وناقد. ولد في ٢٤  
ديسمبر ١٩٤٨، في «بوستنی دوني».

كى تصحبك هنا، أيضاً  
في أبيديتك المهجورة؟  
لكن، تذكرت - بالنسبة للقلب  
الإنسانى -

يكفي قليل من الحُبِّ،  
باقة ورد، كلمة من صديق.  
وما أكثرهم، ما أكثر الناس،  
في هذا الزمن الشره، المتعطش  
للدماء،  
الذين لا يملكون شيئاً، ولا حتى  
 مجرد قبر.  
عُدت برأسى محنية، أحملق فى  
التراب.

الأحد ٤ أفسطس ١٩٩١

## دوبرافكو هورفاتتش

Dubravko Horvatic'

شاعر ومسرحي وناقد في الفنون  
البصرية. ولد في ٩ فبراير ١٩٣٩  
بزغرب. سكرتير وناصب رئيس رابطة  
الكتاب الكرواتيين. له العديد من  
الدواوين: «حمى»، «حرب شريرة»،  
«الصخرة»، «أرض سوداء»، «مواريث»،  
«هواء مقدس». كما أنه شاعر وقصاص من  
ورواش للأطفال. حائز على جوائز  
أدبية رفيعة.

## رائحة الطلقات

فى شارع خاو، مهجور  
تبقى رائحة الطلقات  
وراء القتلة  
مثل تن الذئاب  
فى الشجيرات النامية التي يمر

وأندروا أهمية الانتصار:  
لأنكم حينما تعرفون ما تريدون،  
يصبح من السهل  
أن تكونوا سادة وحكام أنفسكم.  
اصطدمت بغضبهم اليوم؛ كانت  
معتمدة.

لهذا، فيبدون إيجام عن السبيل  
الذى يقود إلى النصر،  
دون رغبة في لاضياع،  
لم أستطع التفكير سوى في  
بن دقية  
على الكتف، والريح في أذنى.  
لأننا مسحوقون بالافتقار إلى  
الحرية  
حتى ونحن نفكر في العشب.  
وحتى الساعات الأخيرة من حياتنا  
تظل الحياة مراوغة . والوجود ريح  
محبوسة في قبضة يد، تترك أغلب  
الناس  
بإحساس بالفراغ. لكن، إذ أريد أن  
أكسو  
جراحى بالقصائد، فقد اندفعت إلى  
الكتاب،  
لأن إيميناً مسمناً لا يمكنه أن  
يكشف  
انعدام الوجه لكل إنسان. وأبحث  
دائماً عن فرصة  
لأشعر أحكام العزلة.  
وإذ أعلم أن الحظ الإنساني دائمًا ما  
يأتي  
راكضاً، مقطوع الأنفاس  
ولايبيقى مع الناس إلا بقدر ما  
يحتاج  
للتقط أنفاسه.

درس الهندسة المدنية. يتميز بصوت  
شعري خاص في دواوينه: «ديسمبر»،  
«اللغويات ترفع عيونها»، «قاف  
مكتمل»، «نبر قصير». كاتب موهوب  
لشخص الحيوانات، والقراءة النقدية  
في الفن التشكيلي والنقد الأدبي.

## فى وضوح الفراغ

عندما تبخر الفجر من بيونتنا،  
بدأت الدبابات المخطوبة  
في الهدير، تحاول فلا تستطيع أن  
تكسرنا

ورائحة التين الجريحة  
ممدة في ظلال الليل. انطلقت  
المدفع،  
نظراتها مظلمة و مجرمة. الليل لهم  
ومع الإحساس بالرائحة العفنة  
لتنفسهم  
صر القمر، وتعيت الكلاب من  
النياج.

وحيثما تهطل الطلعات في عصبية  
بعد عثورها على قوة دافعة  
استخرج- على عجل- كلمة هنا،  
وهناك: إلى إلآام  
إلى إلآاماً! لأن الصمت الخادع  
ينتهي،

ولا مفر من نواياهم. ولأن لا أحد  
سيعلّمهم أن يكونوا أدمنين  
طالما أن مخزون الشر لا ينفد. لكن  
العدو  
بلا دافع للموقعة الأخيرة  
ولا وقت لديه ليكسبها . لهذا  
حاولوا الاختراق،

لاتنتبه أوراق من غصن جاف  
ولا يهم كم يكون الربيع مطيرا.  
غيموم، وأمطار، وضباب في عيوننا.  
والطريق القوي  
مميت، لأنه بلا قيود.  
  
ولا يمكن للغبار أن يستقر على ما  
يخلو من القيود.  
لكن، نواياكم تتجدد  
تصاعد عنكم إلى السطح مثل  
ازدياد المد،  
والخراب لا يلقي أى عبء  
  
أنتم، يا من تعوقون أيامنا القادمة،  
تقولون  
إنها لجريمة ضد العشب لأنه لا  
 يستطيع تحسين مزاجكم،  
  
وما سيقوله عنكم سيبدو اتهاما  
فادحا  
حتى أنه سيكون من الأفضل لو لم  
 تكونوا هناك،  
  
لأن لا طرق مختصرة في التعذيب  
والمعاناة  
عندما يكوتون عن استحقاق. ولا  
حتى عجلة يمكن أن تدور  
على الأرض إن لم تقطع آية مسافة.  
وفي الأمام  
  
تهرب الفثاران إلى جحورها،  
لأن معالم الحرية لا يمكن أن تقتلن.  
(الخط الأمامي في شيبانيك، ١٩٩١)

ابتسامتهم حفر قنابل.  
وطبيورنا المقردة أخرىست، كأنها  
أندفعت  
لأن الفجر ليس كما كان بالأمس.  
أقاليم بكمالها منتفخة بالقذائف  
ومراوح وقع خطى الجندي يصل مثل  
صقيق الأصابع. وفي الأمام،  
تهرب الفثاران إلى جحورها،  
لأن الرياح تهز ثقتها مثل غصن.  
وبينما يقاتل جنودنا ببابا  
يطارد المهاجمون أشياءهم بالكلاب.  
فحين لا تعرف قدم إلى أين تذهب،  
فإنها تعرج.  
وهم ينزرون عرقا، سيهجرون بلا  
رحمة  
ماضيهم. هم - الذين ينفثون الدخان  
لأعلى -  
ليجعلوا افتقارنا إلى السماء  
حقيقة.  
بسبيهم أخرجنا الصرخات.  
مثل يد من أحد الجيوب، مزرقة من  
البرد.  
لأن أشجار خوخنا التي لم تستطع  
الإزار  
تعرف حقيقتهم أيضاً. وسيخجلون  
أيضاً  
من طلب الفرار من سفانتنا في  
الميناء.  
  
ويمضون بلا نوم في الضباب  
منذوريين للصيقع.  
لأن كل شيء يتغير إلا الشر فلا  
يُنسى.

«إلى جانب الدخان»، والبحوث الأكاديمية، والترجمات من الإيطالية كالفينو، كاتافي، مونتالي، كامبانيا. لهـ أيضـاًـ العـديـدـ منـ المـختـاراتـ الشـعـرـيةـ الإـيطـالـيـةـ وـالـكـروـاتـيـةـ (ـالـتـرـجـمـةـ إـلـىـ الإـيطـالـيـةـ).ـ أـسـتـاذـ زـانـزـ بالـجـامـعـاتـ الإـيطـالـيـةـ،ـ وـعـضـوـ بـارـزـ بـالـجـمـعـيـاتـ الـأـدـبـيـةـ بـكـروـاتـياـ وـخـارـجـهـاـ.

### من كتابات الوظيفة

(كرواتيا ١٩٩١)

دائماً يكونُ تهديد الصمت أسوأ

الكراهية لا تنجم عن الاختلاف:  
إنها تخلق ذرائفها الخامدة.

لقد أفسدوا آلة الحصاد في الحقل  
بالطلقات.

أيانا، أهناك إثم أسوأ من ذلك؟  
من العبث لامة مدفوعة إلى الملائكة  
أن تسمع التوقعات بطقوس مشمس.

من أفواه أطفال بلدتي : «لاتبكي،  
ياجدتي.

ـ جرامباـ»ـ الآـنــ معـ الملـائـكةـ.  
ـ وـأـنـ يـموـتـ أـقـضـلـ مـنـ أـنـ يـذـبـحـوهـ!ـ  
ـ يـحلـ إـنـسـانـ بـالـأـفـضلـ،ـ لـكـنـ  
ـ التجـربـةـ

دائماً ما تنتـ عنـ عـاقـبـتـ الـوـخـيـمةـ لـهـ  
ـ فـلتـمـددـ الشـخـصـ الـمـوـجـودـ فـيـ  
ـ صـرـخـةـ مـونـشـ(١ـ)،ـ

ـ وـاسـكـبـ عـلـيـهـ اللـونـ الـأـحـمـرـ،ـ  
ـ وـسيـكونـ لـدـيـكـ كـرـوـاتـيـ مـقـتـولـ فـيـ  
ـ قـلـبـ وـطـنـهـ.

### ماريوناردياللي

Mario Nardelli

شاعر وموسيقي. ولد في ٢٠ مايو ١٩٢٧، في «دوبروفنيك»، وتوفي في ١٧ يوليو ١٩٩٣ في زغرب. طاف العالم كقائد لفرقة «داماتيا» الموسيقية. حائز على جوائز مهرجانات عديدة للجيتار. له ديوان بعنوان «قصائد»، ومؤلفات موسيقية. مؤلف مرموق لموسيقى الأفلام.

### ميدينتى

تنعكسين في كل نجمة  
عدا النجمة الهاوية

عطرك في كل زهرة  
عدا الزهرة الذاوية

عنفوانك في كل بحر  
عدا بحر بلا أمواج

جمالك في كل أغنية  
عدا أغنية بلا صدى.

### ملادين ماكييدو

Malden Machiedo

شاعر ومتّرجم ومحرر. ولد في ٩ يونيو ١٩٣٨، في زغرب أستاذ الأدب الإيطالي بجامعة زغرب. له عدة مجموعات شعرية، من بينها: «نيازك»،

مخربون مسحورون، ذلك هو  
الشيء الوحيد  
الذى سيجري تذكيرهم به.  
على الجانب الآخر من أرض الأجداد  
ينابيع ماء عذب، صاف، تشبه الحلم؛  
ماء «نهر النسيان»، أم رسالة سلام  
شفافية؟

### ميلينكوير غوفيتش Miljenko Jergovic'

شاعر وناقد وصحفي. ولد في ٢٨  
مايو ١٩٦٥، في سراييفو، حيث تخرج  
من كلية الفلسفة. أحد نقاد السينما  
والموسيقى الشبان الالامعين. له  
عدة مجموعات شعرية متميزة، منها:  
«نقطة مراقبة وارسو»، «هل هناك في  
هذه المدينة من يتعلم اليابانية الليلة»،  
له مجموعة قصصية. حائز على عدة  
جوائز أدبية.

### الجحيم

لطيف مع الأطفال.  
يحب سلالات الكلاب الكبيرة.  
يبتسم ابتسامة مديدة - بدقة - أمام  
الكاميرا.  
يشد على الأيدي، كفاه طريتان  
ودافئتان.  
يقبل زوجته على الخد، كل يوم أحد  
قبل الغداء.  
يقبلها في شفتيها عندما يعود إلى  
البيت بالزى الرسمي،  
«من الميدان»، كما تخبر بناته  
أصدقاؤهن فى المدرسة.

شعبٌ قدم التضحيات بحكم  
الواجب:  
شعبٌ لا يدين، بل يدعو الله.  
الناس مقيدون بالكلمات،  
أما أوروبا فلا تتعقيد - حتى -  
بقرورتها.  
مثلك طفل صغير، ينطق العالم  
أسماء الأماكن الكرواتية.  
وهناك؟

الويل لشعب محكوم بالهاجس  
القبلى.  
الويل لشعب لا ينظر أبداً إلى  
نفسه  
في المرأة.  
يقول الناس: «مثلك حلم روى»،  
لكن بعد الاستيقاظ في الحرب يوماً  
بعد يوم،  
سيكون الأجر أن نقول:  
«مثلك واقع روى».  
بالنسبة لشخص تحطم سفينته -  
بعض رشقات من الحسام، بعدها  
بعض من النوم؛  
بعده - مرة أخرى - بعض رشقات من  
الحسام،  
وبعض من النوم.

قبل أن يشرع في الكلام.  
أرادوا لنا أن نكرههم بآني ثمن  
والآن يفهومون في الطبقات  
السفلى  
من العار.  
ربما سيكون لنا أن ننتهي  
إذا ماتلنا مسماراً من الصليب.  
لاتخافوا: فمع ذلك لن نستطيع أن  
نخسر  
سوى حياتنا.

الوطنية  
يقول في شجاعة: «كيف لفاشي  
ميت  
أن ينفع البوقي وهو مسحوق تحت  
الحذاء».

## نيكولا مارتيتش

Nikola Martić<sup>1</sup>

شاعر وصحفي، ولد في 6 أغسطس ١٩٣٨، في «فيشيتشي». تخرج من كلية الفلسفة بسرابييفو. ترتكز تجربته الشعرية على تصوير أسرار الأمل والبقاء. من أعماله الشعرية: «الإشارة»، «الفصل السابع من العام»، «فجر الزمن القديم»، «الجسد والروح»، «الشجرة في منتصف الجسد»، «أين أحنتني».

**شجرة الورد البرية**  
انظر إلى شجيرة الورد البرية،  
يا بني،

قبل أن تمضي إلى الحرب.  
الأرض استقبلت في أمومة  
الدم الذي سال  
في الليل يتوجه في الأشجار  
ويخبر النجوم البعيدة  
بأنه أصوات الصباح،  
بأنه أصوات المساء.

فلتلق نظرة أخرى إلى شجيرة  
الورد البرية، يا بني،  
قل أن تمضي إلى الحرب،  
في تلك الرحلة الطويلة.

رؤساؤه يحبونه لأنه مباشرٌ  
ومستقيم.  
تطوع سبع عشرة مرة للتبرع بالدم  
(دمه).

أقام الزيارات أربعاء وعشرين مرة.  
يرتب في أناقة زيناته ذات اللون  
الأحمر والأسود

في الصف الأول - نجوم خماسية  
في الصف الثاني - نسور  
في الصف الثالث - تيجان ملوكية  
في الصف الخامس - صلبان معقوفة  
محترفٌ وبيهقي واجبه بانضباط.  
يطيع الأوامر بلائقash.  
ويصدر الأوامر بصوت حاد  
كالخنجر.  
تحت ثوبه الرسمي يرتدي سراويل  
مدنية.  
تحت ثوبه الرسمي يرتدي قلبا  
ذهبياً.  
في قلبه مجموعة من الصور  
الفوتوغرافية  
لزوجته وأطفاله.

في صدره مضخة تعمل بانتظام  
سبعون ندة في الدقيقة، خمس  
وسبعين «في الميدان».  
وهو - فوق جثث أعدائه من سن  
السابعة إلى السابعة والسبعين -  
يخطو في شجاعة نحو أغنية  
شعبية  
يخطو في شجاعة نحو مستقبل  
أفضل  
يخطو في شجاعة على سجاجيد  
أعدائه  
يحتسى في شجاعة تبذر أعدائه  
يأكل في شجاعة أطعمه أعدائه

## سيرك ستراهمير(٢) المتوجول

أعطنى بضع عظام قديمة  
كى أصنع غليونا:  
فمن خلال العظمة الفائرة يمكنك  
أن ترى جيداً  
ومن خلال العظمة الفبيقة يمكنك  
أن تتفقج جيداً  
ومن خلال العظمة الفارغة يمكنك  
أن تعزف  
ضع أيضاً على العربة الكارو  
نعمشاً، وجذعاً، وكفنا، ورجالاً  
عجزوا.

واربط إلى هذه الكومة اللطيفة  
حماراً بلا أسنان،  
وعليها ضع جرساً، وصلبها وزهوراً،  
حتى يمكن أن تسير جيداً.  
هيا، يا بني، قد الميت  
من قرية إلى أخرى،  
فلنعمل قليلاً  
ونكسب رزقنا.

ماذا يعطون لنا؟ يعطون لنا:  
حشاشش جافة للحمار  
- لعل الحمار ينهق  
وحلّاً وطينا للأدميين  
وحلّاً وطينا مثل الزيت،  
يطش - في هدوء - ويتعفن  
ساجلس فوق ذلك كلّه،  
أضع نفسي في ثبات إلى جانب  
الميت  
وبعظام صفيرة أصوغ على عجل  
ثلاث أغانيات صفيرة:  
الأولى - بجانب شجرة التوت،  
لعاهرة شابة

الزمن الذى تحلم به  
الزمن الذى تحلم به قائم هنا،  
تخبرنا دموع الأطفال بذلك،  
وتخبرنا أغنية العشق،  
استيقظ،  
إنه حقاً هنا.  
لو استدررت لبرهة واحدة  
سيكون لك أن ترى وجهه الباسم  
كيف يورق - في الأرض المحترقة -  
اللبلاط  
استيقظ،  
إنه حقاً هنا.

الموح الذى يدمر كل شيء أمامه،  
الموح الذى يقيم مرة أخرى ما دمر،  
يلفظ كل شيء إلى أيد لا مرضية،  
فاستيقظ،  
إنه حقاً هنا.

## نيكيتسا بيتراك

Nikica Petrak

شاعر ومترجم وصحفي. ولد في ٢١  
أغسطس ١٩٣٩، في دونفاريزا. تخرج  
من قسم الأدب الإنجليزى وتاريخ الفن  
 بكلية الفلسفة بزغرب، صاحب أعمال  
شعرية بارزة، حائز على عدة جوائز:  
«كل هذه الأشياء»، «محادثة من  
الأرواح»، «الخطاب الجاف»، «كتاب  
صامت». يترجم من الإنجليزية  
والألمانية، وبالأساس الشعر. نائب  
رئيس مركز PEN - الكرواتي.



صباحُ قبيح، وليل أكثر قبحاً

(بوروفسيلو، يونيور، يوليو ١٩٩١).

الثانية- بجانب الدغل الشائكة،

لامرأة عجوز تبكي

الثالثة- لنفسي حتى لا أتجمد من

البرد

١- إدوار مونش (١٨٦٣-١٩٤٤) رسام نرويجي، أحد رواد المدرسة التعبيرية، من أشهر أعماله لوحة «الصرخة»، حفر.

٢- اسم صربي، ربما كان مستمدًا من الكلمة «Strah» التي تعنى الخوف.

تحية

ت

## عام على رحيل حبيبى

فصحا "إميل حبيبى" من قبره يلقى علينا السلام. قال "إميل حبيبى": لو لم تكن الثقافة الفلسطينية تقدمية لعجزت عن مواصلة العيش فى ظل القهر والحصار والتمييز، وهذا هو بالضبط درس حياته وإبداعه مفكراً ومناضلاً وفناناً، استطاع دائماً أن يثير الزوابع بروحه الساخرة، وتهكمه اللازغ والحتون، يقدرته المبدعة على أن يرتاد المناطق الشائكة في التجربة الإنسانية القومية والشخصية ليقدم لنا "سعيد أبي النحس المتشائل" الذى سوف يبقى خالداً في سجل الأدب العالمي شأنه شأن

## المبدع المتناقض .. والمناضل المشاغب

سنة مضت على رحيل الفنان المبدع والمناضل المشاغب "إميل حبيبى" وحالها من سنة كبيسة تحولت فيها الأحلام لكتابات، وابتعدت الآمال التي أخذنا نتشبث بها في ضياع محقق، ورحنا نشحد أسلحة الروح للمعركة الجديدة والثقافة التقدمية أولها،

دون كيشوت" و"هاملت" وذلك حين تتوفر للبشرية الظروف الملائمة ليلكتب المصنفون تاريخاً أدبياً حقيقياً لها.

## الفكاهة السوداء

.. أتعجبني في إميل حبيبى توظيفه التراث الأدبي العربى من الحكى القصصى بفنية عالية. وكذلك الفكاهة السوداء التى تسود أعماله. خاصة روايته "المتشائل" التى قرأتها وقت صدورها .. عندما كانت القراءة ممكنة.

### نجيب محفوظ من أحاديثه الأدبية

## أبو سلام

.. فى سنة ١٩٦٨ وكانت صدمة يونيتو طازجة وجراحتها عميقاً وغائراً - ومائزال حتى اليوم - فى هذا العام أصدر رجاء النقاش روايتين قصصيتين من روايات الهلال. الأولى مؤلفة وهى "سداسية الأيام الستة" المؤلف لم أكن أعرفه وقتها بكفية أبو سلام والثانية نص ترجمة عن الفرنسيية المرحوم وحيد النقاش هو "صمت البحر" من تاليف فريكور.

أبو سلام عرفت بعد ذلك أنه إميل

ومثلاً فعل مع شخصياته المتناقضة التي تقمصها جميعاً ليكتبها أدباً رفيعاً، اختار مواقفه اتفاقاً واختلافاً مع رفاقه وأصدقائه بروح العاشق المتيم الذي يكون حبه هو الحب كاملاً وهو جره هو الهجر كاملاً. وظلت تقلباته السياسية والروحية تعكس دائماً حقيقته الأصيلة كفنان يتلقى العالم بقلب وأعصابه.

حين يشر "حبيبى" بالفكرة الشيوعية التي وهبها بعض عمره، استطاع أن ينتزعها بجدارة من اليوتوبية بعيدة المثال ويستنبتها بفرح في قلب الثقافة العربية، ليجعلها تحطم على الأرض طيراً فاتناً، كامل الأوصاف أرضياً وليس أرضياً، يكون بيننا وهو يطير وبعيداً عنا وهو على الأرض.

حدث ذلك قبل أن يتعدّب إميل حبيبى عذاباً إضافياً بنار الانهيار العظيم. وسقوط المنظومة الاشتراكية، فلما أخذ الدخان يحاصره شرع في تزحيق لعبه كطفل حرون .. واستعدّ فعل التمزيق وبكي بحرقة حين رأى نتائجه وثيران الحرائق تلتهم المزرق.

إنه الفنان المفكر الجميل الملول المتناقض الذي تلقى روحه علينا السلام ... وتدعونا أن نشدد الكفاح من أجل السلام الحقيقي ومن أجل حياة جديدة بالإنسان .. فسلاماً يا أبي سلام.

## فريدة النقاش

البهجة، وبهما يكون الفخر والاعتزاز،  
نمذجين إنسايتين باهرين. يزداد عطر  
وجوههما بينما يمداد بهما ما تزداد  
غيبتهما عنا وافتقادنا لهما.

على أني أعرف ،نعم أعرف كم كان  
إميل حبيبي حزينا ، في أواخر أيامه ،  
دون أن يقلل هذا الحزن من جسارة  
وصلابة وصدق إيمانه بموقفه الذي أثار  
عليه الزوابع ...

أذكر أنه عندما زارني في هذه  
الأيام في القاهرة كان بيننا ذات  
الحادي عشر الذي لم ينقطع أبداً، الذي  
يجمع بين الاتفاق الأكبر ببيتنا، فكرا  
وموقفاً ومشاعر ورؤى أدبية وجمالية،  
والاختلاف في بعض الاجتهادات التي  
بدونها لا تكون إنسانية كل منا ذاتيته  
الخاصة.

أذكر أنى اختلفت معه عندما قرر  
أن يتخلّى عن عضوية الصرب  
الشيوعي، ولكن لم أدرك أبداً من هذا  
أنه قد تخلّى عن شيوعيته الإنسانية  
المصادقة الواعية.  
فمن قال إن الشيوعية محصورة  
في حزب؟!

أذكر أنه - بعد أن حدث ما حدث في  
الاتحاد السوفيتي - ، أن قال لي في  
لقائه، بصوت ما يزال يقطر في أذني  
رفيف عتاب عاشق لعشوقته: «بقي  
هيك يعمل فيينا حزب اليينين؟! وما  
كان بهذا يتخلّى إميل حبيبي عن  
تقديره العميق للفكر لينين، وإنما كان  
مفكرة صريحاً غاصباً ناقداً رافضاً لما  
حدث.

و عندما كان يعلن اجتهاده الخاص  
في منهج العمل من أجل تحقيق السلام

حبيبي .  
وقصته البدعة تلك كانت حجر  
الزوايا في علاقتي به ككاتب وشكلاً  
البنية الأولى في مشروعه الروائي.  
كانت هذه القصة فتحاً جديداً في  
الكتابية القصصية وقتها . وكانت طاقة  
نور أثبتت قدرة الفن العظيم على  
تجاوز المحن.

## يوسف القعيد

# إلى الحبيب... إميل حبيبي

يا حبيبي إميل حبيبي  
شكراً، إذ أتحت لي إن أزور حيفا  
أخيراً ولو بهذه الكلمات الحزينة التي  
أرثيك بها..

شكراً، إذ أتحت لكماتي هذه، أن  
تنفس ذات الهواء الذي كان يتنفسه  
الفقيد الحبيب الآخر توفيق زياد.  
ما أكثر ما التقيت بكلما توأمين  
عظيمين فكراً ونضالاً، وإبداعاً، ورؤياً  
إنسانية متفتحة، مفعمة، بمحبة الحياة  
والإنسان والتقدم ...

على أني لا استشعر أنى جئت  
بكلماتي إلى حفل عزاء أو رثاء، وإنما  
إلى عرس تقدير ومحبة ووفاء.  
فمعم «إميل» وتوفيق لا يلبق  
الحزن، وإنما يكون الفرج و تكون

أنه في حاجة لمثل هذا الدفاع. وإنما أدفع عن حق الاختلاف والتنوع والاجتهاد الفكرى والنسابى، دون تكفير أصولى ، دينيا كان هذا التكfer أو وطنيا أو ماركسيا ، فما أجرى أن يلتقي كل الفلسطينيين على اختلاف اجتهاداتهم الفكرية مبادراتهم النسابية فى وحدة عمل مشترك فى مواجهة العدو المشترك وتحقيقاً للهدف المشترك دون إقصاء أو تكثير دون أن يعني هذا طمساً أو تمييعاً لخلاف فكري أو اختلاف عملي.

عذرا .. أيها الحبيب إميل حبيبي ... شغلتنا هموم السياسة عن أعظم عطائك لترااثنا الأدبي العربى وليس الفلسطينى وحده .. فأعمالك مدرسة إبداعية تجمع بين أعرق ما فى ترااثنا العربى عامه، وأعرق ما فى ترااثنا الشعوبى الفلسطينى خاصة . وتصيف رؤية جمالية إنسانية مفتوحة عميقa لوجودنا الجمالى العربى. أيها الحبيب إميل حبيبي ، شكراً لعطائك الذى ماتزال تفتى فكرنا وحياتنا طبت حيا وميتا يا رفيق.

## محمود أمين العالم

العادل وإقامة دولة فلسطين المستقلة، ما كان يتخلى عن قوميته ووطنيته، إلا في نظر هؤلاء الذين لا يرون في الفعل الفلسطيني والنضال الفلسطيني إلا نصراً واحداً مطلقاً مقدساً، نهائياً.

ويعتبرون كل اجتهاد في إطار هذا النص، وكل تنوع ومبادرة في أساليب النضال الفلسطيني، هرطقة وخيانة! ولأن إميل حبيبي لم يكن مجرد مفكر مناضل ملتزم بفلسطينيته وشيوعيته بل كان كذلك أديباً فناناً مبدعاً، لم يقبل أن يعتقل التزامه داخل إطار محدد مغلق نهائى وخاصة في أساليب العمل ومبادراته المتنوعة. لقد كان الجانب الأدبي الإبداعي فيه، يجعله أكثر التصاقاً بحيوية الواقع وتتنوع إمكاناته وأكثر استشرافاً لأفاقه المستقبلية.

على أنه لم يكن رجل تكتيك أنى - جزئي بل كان شاعراً إنسانياً متفائلاً - رغم روايته التشارولية - يحلم بتحقيق الحلم الكلى المستقبلى فى الواقع المباشر الآنى! ...

لست أدفع عن إميل حبيبي مفكراً ومناضلاً فلسطينياً شيوعياً، فما أعتقد

مسرح

م

# فويتسك: الحب موتاً أو الموت حباً

نورا أمين

الDRAMATIC الممكن استئثارها في النص، أو لاكتشاف المهارات الراقصة لدى المشاركون التي تقريرهم إلى أسلوب المسرح الراقص، وإنما نحن أمام تصور مكتمل لعرض اختارت مصممه ومخترجه. بدعوة من د. هدى وصفى أن تنفذ بعناصر مصرية، وهكذا يتخذ الأمر شكل العرض المحترف الذي يصبح لبروفاته مسار معروف يهدف إلى تقديم العرض بأعلى مستوى من الاتقان، وبما يجسد الرؤية الأساسية له، وذلك خلال أربع جهات إنتاج هي معهد جوته وسفارة النساء والمجموعة الأوروبية ومركز الهناجر للفنون.

من هنا يكتسب عرض «فويتسك» أهمية خاصة إلى جانب أهميته الفنية، فهو أول

على مدار شهرين قام مركز الهناجر للفنون بالإعداد لعرض مسرحي راقص تصممه وتخرجه الألمانية إيفا ماريا . ليبرشوج توني التي فازت بجائزة النقد الدولية في المهرجان التجريبي عام ١٩٨٩ عن عرضها «جلسة سرية»، والتي زارت مصر بذلك بسبعينيات لمشاركة في ورشة العام الماضي بالمركز نفسه حول نص «فويتسك» لبوشرن. وربما يبدو للبعض أن العرض الذي قدم منذ بضعة أيام بعنوان «فويتسك» أيضا ، ما هو إلا استكمال للتتجربة الماضية أو استعادة لها على مستوى أعلى، إلا أن «فويتسك» ١٩٩٧ تدرج في نسق مختلف تماما ، فنحن هنا لستنا بقصد ورشة مسرحية ولا محاولة لتكشف المناطق



هنا، والخاص تحدينا بهذه المصممة، قد أثبتت قبولاً من نوع خاص لدى المثقفين في الخارج مؤهلاً صاحبته لتصبح مديرية للمسرح الراقص بمسرح ولاية تيروال بالنسما، ولتنتولى منصب مصممة الرقص الأولى ومديرة مسرح الدولة بأوجسبورج.

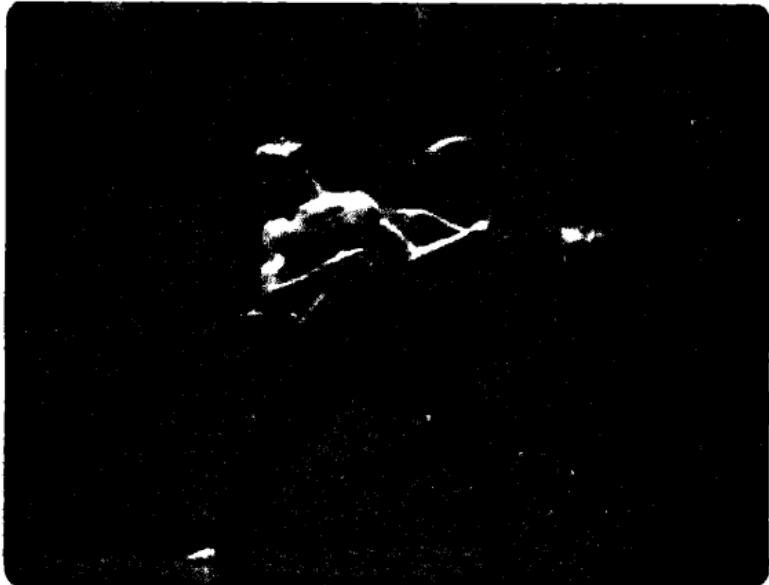
وفي الحقيقة إذا نظرنا إلى هذا العرض من حيث إنه يمثل فن المسرح الراقص، وتحدیداً أسلوب إيفا - ماريا فيه، لوجدنا أن قيقرة يمكنمن في شقين متلازمين، أحدهما أنه يبدأ بأربطة من أبجدية الحركات الجسدية التي يمكن تشكيلها وصولاً إلى تركيبات لا نهاية لتجسيد المعنى، مثلها كمثل أبجدية لغة الحروف، وهو في ذلك قد يستعير حركات من لغة الرقص الحديث، وقد يبدع حركات جديدة.

عرض مسرحي راقص ينتهي إلى نوع «المسرح الراقص» يقدمه راقصون مصريون في مصر، وهو ما اقتضى تدريباً مكثفاً ومرهقاً لمدة تصل إلى سبع ساعات يومياً، كما اقتضى إصراراً وطهوراً حقيقيين للوصول إلى هذا المستوى الاحترافي الذي شاهدناه انطلاقاً من نقطة تتجاوز الصفر بقليل (لاسيما أن احتراف هؤلاء الراقصين وفترة إعدادهم بدار الأوبرا وفقاً لعملهم بفرقة الرقص المسرحي الحديث لم تتضمن مطلقاً هذا النوع من التكنيك الراقص)، رغم تنوع تيسارات «المسرح الراقص» وتعددتها (الدرجة أن مصممة شهيرة مثل إيفا - ماريا ليرشنبرج - قد مررت نفسها بعدة تبارات منه مثل «رقص - المسرح الراقص»، إلا أن الأسلوب المطروح

الرقص والتعبير في الوقت ذاته - خلال الرقص وضع الجسد وتفاصيله وتعبيرات الوجه والأطراف . عن سمات الشخصوص ودراونها وطموحاتها وعلاقاتها بالشخص الآخر، أى أن أداؤهم الراقص ينسفي أن يتجاوز تجسيد الإيقاع والموسيقى وتحقيق الاستعراض في حد ذاته حتى يصبح جسراً للتوصيل الشخصيات وعالمها وقصتها، فكل من الطريقتين تنتمي إلى مفهوم مختلف للرقص ومسرحيه حيث الطريقة الأخيرة تدرجهما في عالم الدراما بالدرجة الأولى ولا تزعز لهما داخل فنون الاستعراض وهي الطريقة التي تقتضي تلازمًا بين هذين الشقين حيث لا وجود لأحدهما دون الآخر، وحيث الهدف لا يتراكز في إسقاط معنى النص الأصلي على الرقص، أو استعارة بنية هذا الأول، وإنما يتتركز في إيجاد تزاح حقيقى بين العالمين وتفاعل بينهما.

ولا حاجة بنا إلى الإشارة بضرورة استثمار الخبرة الموجزة لهؤلاء الراقصين المصريين والامتداد بها وتطويرها بوصفها الأرضية الوحيدة المتاحة لتأسيس مسرح راقص مصرى وفق الأسلوب الذى عرضنا له، وربما كان ذلك يعني رعايتهم مادياً وفنياً داخل مصر خلال فترات تدربيبة على مدار العام أو إرسالهم فى بعثات قصيرة المدة إلى الخارج، إلا أن ذلك حتماً سيعود بالفائدة على المسرح المصرى نفسه، بل ربما ينجح هذا المسرح في تحفيز نواحى فى المسرح الدرامي الكلامى ما زالت على قدر من الجمود (أهمية التعبير الجسدى وتفاعل جميع أدوات المثلث سوية). وربما أن العرض الذى قدمته إيفا - ماريا فى بداية الشهر الماضى بنفس المسرح بعنوان «كالاس - ماريا» من تصميمها وأداتها وإخراجها كان

أو ينبع في حركات أخرى متعارف عليها لتتلاعّم معه، لكنه يتتجاوز هذه المرحلة نحو تكون مرجعية خاصة به من الدلالة تقرن بهذه الحركات أو بهذه المفردات الحركية، وتقرن وبالتالي بتسليتها وبطريقة تجميعها وتركيبها، بيد أن هذا التكوير لا يحدث بشكل سابق على العرض، وإنما يكتسب وجوده وشرعنته عندما يكتمل العرض فتتكامل الرؤية واللغة المسرحية وتتحول بدورها - وهنا المفارقة - إلى مادة لغوية راقصة يجوز لصمم جديد أن يفكك أبعاديتها ويعيد تركيبها . أو يستعير منها ما يتوافق وأسلوبه . مسقطاً عليها دلاله جديدة وفق النسق الشامل الذي يطرجه . أما الشق الآخر فيتلاخض في قيام العرض على بنية درامية بحتة، فهو لا يقدم لنا لوحات من الرقص الذى هو تشكيلاً في الفراغ المسرحي يهدى إلى تحقيق متعة بصرية بالدرجة الأولى خلال الإيفاء بجرعة العين مثلما يحدث في مسرح الصورة (رغم أن ذلك لا ينفي وجود إيحاءات دلالية تتطرق عليها هذه الصورة بشكل مباشر أو غير مباشر) وحيث تصبح للإضافة أهمية مطلقة، وإنما هو يقدم لنا تجسيداً لنص درامي هو «فويتسك» لبوشنر، أى أنه يتتجاوز عن اللغة الكلامية للنص وحسب، لكنه يعيد تشكيلاً أيضاً في لغته الجسدية ليجسد الدراما نفسها وشخوصها وصراعهم ومساره، إنه يجسد مادة النص وليس وسليته، وخلال نص آخر يوازيه وينتاظ معه هو نص ينتهي إلى نطق لغوى راقص، من هنا فإن الجرعة الفنية الأساسية المترجحة نحو المثلقى هي جرعة درامية وشعرية، وهو ما يقتضى وجود راقصين - ممثلين، أو «مؤدين» بالمعنى الشامل للكلمة، حيث يتquin عليهم



ماري التي يهيم بها، بينما يستحوذ عليها دقاد الطبول الذي يتوافق تماماً مع المجتمع ومع وحشيته وقوانينه الأشنة بقوانين الفابة حيث الغلبة للأكثر شراسة (حيث الشراسة هي المعنى الوحيد للقوة، وحيث تفيد الشراسة أيضاً كحافظ دفاع وكساتر للضعف الداخلي وللتثنّي الإنساني، وحيث يعتبر «فوريتسك» الوحيد القادر على الحفاظ على قوته الإنسانية الحقيقة، وإن كان ثمنها انكساره اجتماعياً وأغتصاب حقه في الحب). وعلى الرغم من المسار المتوقع للأحداث والذي يتنهى بأن يقتل فوريتسك ماري باللنجر (الذى هو رمز الذكرة بفرض الإحالـة إلى أنها سعت إلى حتفها باستسلامها إلى دقاد الطبول بينما النجاة من يد فوريتسك ومن اللنجر القاتل

أكثر إنسانية وإتقاناً من حيث استيعاب التكتيك وتنفيذـه عن «فوريتسك» فقد كانت المصممة هي نفسها الراقصة وصاحبة الأسلوب، إلا أنه ينبغي الاعتراف بأن العرض الأخير قد لاقى قبولاً جماهيرياً أكبر ليس فحسب بسبـب بنائه الأكثر درامية (حيث كان العرض الأول صـولـومـلـهـ كـمـثـلـ المـونـوـرـاماـ وإـشـكـالـيـتهاـ، وـذـلـكـ خـلـالـ تـجـسـيدـ حـيـاةـ مـفـتـنـةـ الأـوـرـاـ الشـهـيـرـةـ مـارـيـاـ -ـ كـلاـسـ) بل بسبـب المـوـضـعـ نـفـسـهـ الـذـيـ يـطـرـحـهـ، فـفـورـيـتسـكـ.ـ البـطـلـ المـهـزـومـ الـذـيـ يـحـمـلـ العـرـضـ وـالـنـصـ الأـصـلـيـ اـسـمـ رـعـاـ تـعـوـيـضاـ عـنـ انـهـزـامـهـ فـيـ الأـحـدـاثـ وـتـعـضـيدـاـ لـوقـفـهـ.ـ هـوـ الشـابـ الـمـالـمـ السـالـمـ التـزوـىـ الـذـيـ لاـ يـسـتـطـعـ أـنـ يـصـنـعـ لـهـ مـوـقـعـاـ فـيـ الـجـمـعـ الـلـدـرـجـةـ أـنـدـ لـمـ يـكـنـ أـنـ يـحـصـلـ عـلـىـ حـبـ

خلجاته وملكانه، بما نراه على جسده وبما يدور داخله.

وفي الحقيقة أن مجرد استقرار، التشكيلات البصرية واختياراتها أيضاً في هذا العرض، يجعلنا نضع أيدينا على المستوى الدلالي للنص الذي اختارت المخرجة أن تفجره خلال العرض، ووقفاً للبعد الدرامي الذي ينطوي عليه كل من هذه التشكيلات الأشيه بالتجسيد المرئي لعلاقات القوى بين أدوار المسرحية. فعندما يبدأ العرض بفوريتسك متكتاً إلى الحائط وجالساً القرفصاء (وهو وضع يوحى بمدئنيا بالانتظار)، ثم تنزعه المجموعة بوحشية من ركته منتهكة خصوصيته، بل وإنسانيته، وتتلقفه من أعلى إلى أسفل وتناثر جسده بقصبة كاجلواخ التي تسقط على فريسة، وتقطره أرضاً وتحطم عليه كاملة، وتعبر بأجزائه معتمدة على هوسيته الخاصة، ومحيلة إياه إلى أداة صماء، أو إلى مجرد دمية متاحاة تتسلى بها ثم تلقبها بعد استفادتها الفرض وتبث عن أخرى، تكون تركيبة علاقات القوى قد تأسست بهذا الشكل. وعلى الرغم من أن شخصية فوريتسك عند بوشر هي شخصية جندي يعاني القسوة والقهر، إلا أن الشكل الذي يتم به استخدام الإيقاع العسكري مثلاً، وتشكيل الصوت العسكري، في أحد مشاهد العرض يصنع أفقاً جديداً لمعنى ما هو عسكري، إنه الأفق المجازي الذي يجعل المجتمع كله يبدو كما لو كان كتيبة عسكرية تمارس قهراً أشمل على هذا الجندي، لاسيما إذا لاحظنا أن المجموعة هي نفسها التي تؤدي دور الجنود لكن بعد خلع الأقنعة، وكان أفراد هذا المجتمع الذي

تعنى التمرد على قيم المجتمع المزيفة والانتماء إلى الحب الحقيقى) في نص بوشر، ويقتلهما خرقاً في عرض إيفا - ماريا، فإن الزاوية الجديدة هي زاوية المجموعة التي تجسد كتلة المجتمع المتجانسة والمنمطة حيث يضع المؤدون أقنعة ثابتة واحدة على وجوههم تعبيراً عن ذلك، وتعبيرأ أيضاً عن انتفاء تميز فردياتهم وخصوصياتهم فقدانهم الوجه الإنساني وتحولهم أقنعة جامدة لا تجسد أى عمق أو عواطف، وكذلك تعبير الأقنعة - من بين ما تعبير عنه - عن القدرة على الزيف والنفاق والتحايل. من هذه الزاوية يتعدد دور دقائق الطويل كبطل مضاد لالمجموعة لاسيما أنه يبزغ بها ومن خلالها بينما فوريتسك هو البطل الأساسي ليس بسبب البنية الصراعية وإنما بسبب السعي إلى إحداث توحد بين المترج وبيته، ومن هنا يصبح المجتمع بدوره بطلامضاداً أو خصماً للمترج، فحتى إذا كانت كتلة الجمهور في صالة المسرح هي في شكلها وفي حقيقتها عينة من كتلة المجتمع ككل، إلا أن هذا الموقف يكشف فنياً عن رغبتنا الخاصة في أن نتطابق مع ذاتنا الداخلية المشابهة لفوريتسك، في أن نسقط الأقنعة ونخلص عن دور المجموعة ونتحدد دوره فنمتحن انتصاراً إنسانياً حقيقياً، وبدلاً من أن نهمشه أو نفتّل إنسانيته نتحود معه توحدنا المسؤول مع ذاتنا، إذ أن قوانين الشراسة هي على المدى الطويل قسوة على ممارسيها بإنكارها إنسانيتهم، تلك الإنسانية التي يعتبرها هذا المسرح كنزه الحقيقي على مستويات الموضوع والأسلوب والشكل حيث تتساوى أدوار العناصر المسرحية تقريباً كأدوات بينما تظل للإنسان القيمة المطلقة بكل

تكوينات، فهي تسعى إلى الشهوانية المخالضة التي تتبع لدقائق الطبول الاستحواذ عليها ببساطة ثم إلقاءها مباشرة ك مجرد دمية أخرى) يعني بالنسبة إليه دريا من دروب الانتحار فإن هذا الامتزاج بين جسديهما غير المتاح إلا خلال الموت ويه، ذلك الذي يتبعه توحدهما للمرة الأولى سوياً ومعه، إذ أنه يقع خارج حدود المجتمع، مما يعني اقتصار هذا التوحد بينهما على كونه توحدها مع طرف ثالث هو الموت. هو في الوقت نفسه تتحقق لشكل الاحتوا، الذي كان يريده فويتسك، فيبعد أن يعلو جسده فوق جثتها كمن يعلم موجة يتحرك ملتصقاً بها في وضع قريب إلى الوضع الجنيني للاحتوا، الذي يحررك هو ذراعها ويلقها حوله مجسداً هذا التشكيل وكأن ما يحدث في تلك اللحظة هو احتواء الماء له وغرقه فيه، أي احتواء جثة ماري له وغرقه فيها كي يرسان سوياً في القاع، فقد كانت رغبته فيها من البدء هي سبب وشكل وهدف للقائه حتفه، وهكذا يبدو جسدها أكثر حنوا في الموت منه في الحياة، فتحتتحقق غاية البطل لكن بشكل معكوس حيث يفرق فيها وفي موتها وكأنه أماتها حباً أو أحبتها موتها، ويصبح الموت الوسيلة الوحيدة لتحقيق الحب، وفقاً لمدلول التشكيل البصري الذي يختتم العرض، يصبح الموت وسيلة لما يناقضه: الحياة.

أمامنا ماهم إلا عناصر متخفية لعالم عسكري لا يعرف الرحمة ولا يتقن إلا منطق القتال، وهو عالم لا يقتصر على الجيش فحسب، وإن كان هذا الأخير هو المدخل الأفضل الذي يمكن فيه خلع الأنفاعة.. . ومع تصاعد أحداث العرض وصولاً إلى نهايته تجد أنفسنا أمام ذلك التكون المزدوج الذي يصنعه جسداً فويتسك وماري على مقدمة خشبة المسرح، فيبعد أن يقتلهما ذلك الأول انتقاماً لنياتها له، يحدث تشكيل جسدي لها أنها شبه بصورة الاستثناء فوق الأمواج، وهو ما يستمر حتى أخيراً في النص عندما يتطلع الماء فويتسك منها حياته، وتجد أن إحلال جثة ماري محل الماء تشكيلياً ينبعها وضعاً جسدياً أشبه بشكل الموجة يعبر عن رغبة في إحداث ترافق بينها وبين ما يحصل محله، أي الماء وسيلة موت فويتسك، وبما أن مجرد قيام فويتسك بقتل جبيته التي لم تنهج نفسها حقاً ولم تتوافق مع مفهومه الرومانسي للحب والاحتوا، (وهو ما تستقرره في إيمانها وتعابيرات وجهها في مشهد يهما الثنائيين الأولين عندما لا تتفاعل مع الحركات الجسدية التي يدعوها لمشاركته فيها)، ولا تستجيب لها وإن نفذتها، بل توحى بعدم تواصلها مع رغبته في صياغة علاقة حب مبنية على التعاطف والتضامن والاحتوا، الأعمى المنعكس في طبيعة ما يسعى إليه من

تحية

ت

## ليلي وسؤال الحرية في "الباب المفتوح"

فيداء عبد الهادى

صانعة الأحداث/ البطل الانسان وليس  
البطل/ الوهم/ الخارج.  
يتقدم الرواوى ليقدم الأحداث إلينا  
من خلال الصورة السردية وليس من  
خلال الصورة الوصفية، مما يعطي  
الرواية حيوية وتتجديداً. تبدأ الصورة  
بالحدث العام، الهم العام، الزمن: ٢١  
فبراير ١٩٤٦ الساعة السابعة. المكان:  
ميدان الإسماعيلية، وما حدث في  
الميدان من اشتباك بين الشعب  
والإنجليز. لا يغيب الحدث العام طيلة  
الرواية، إذ أن الزمن يمتد ما بين ١٩٤٦  
حتى ١٩٥٦ سنة العدوان الثلاثي على  
مصر.  
ومن خلال المنظور الموضوعى،

أقدم قراءة لرواية "الباب المفتوح":  
إلى التي فتحت وعييناً منذ  
الطفولة على فعل التحرر الحقيقي  
وأنعطتنا شمار تجربة حيرت عقولنا.  
أعطت من شجاعتها وجرأتها على  
الصدق والمواجهة ما نعترض به وسنعتز  
به إلى الأبد/ إلى التي فتحت الأسئلة  
وكسرت قداسة الإجابات الجاهزة  
والبيقين المطلق ومقولات التحرر  
الزائفية.  
الى د. لطيفة الزيات/ الاخت/  
ورفيقة التضال الصعب/ نضال تحرر  
الذات وتحرر الإرادة وتحرر الوطن.  
تقدّم لنا رواية "الباب المفتوح"  
نموذج المرأة/ الانسان/ شريك الرجل/

بينما يتسع مجال التعبير في المدرسة والشارع والحياة العامة يضيق التعبير بين جدران البيت.

تعود ليلي إلى الحيرة والشك داخل الجدران المغلقة، إذ تجد كيانها قد عاد مرة أخرى إلى الانكماش حين يصطدم بسوء الفهم والعقاب ثمناً لتعبيرها الحر عن نفسها.

ينسجم هذا الموقف مع بناء الشخصية وظرووفها الاجتماعية ورؤيتها المؤلفة لضرورة تطوير الشخصية تطويراً طبيعياً. وهنا الفارق في بصيرة المؤلفة الثاقبة التي افتقدتها الفيلم (الذى يحمل نفس عنوان الرواية، من إخراج: هنري بركات) حين عقد المخرج البطولة لليلى منذ اللحظة الأولى في الفيلم.

ومن خلال الجدران المغلقة/ البيت تحاول ليلي أن تجد نفسها فتلجاً إلى عالمها الداخلي/ حجرتها كي تمارس فيها حريتها، عالمها الرائع، تلجاً إلى الحلم، حلم اليقظة حيناً والحلم خلال النوم حيناً آخر.

وستستخدم المؤلفة الحلم عنصراً فنياً يحقق الرؤية المستقبلية ويعبر عن حالات السيلان المستمر والديمومة والترابط الدينامي التي أكثر ما تكون في النوم والأحلام والتخيلات. ولكن لا تفكّر أحياناً تلجاً إلى الحلم كما فعلت حين أرادت الاتفاف في موضوع دولت هانم.

ويقتربن حلم ليلي بالواقع، ترى ما لا تزيد رؤيتها على أرض الواقع، ترى الأسود مجسداً للشر، وترى الأبيض

منظور الراوى، تنفتح عين الكاميرا وتنتعرف على ليلي، الشخصية الرئيسية في الرواية، ومن خلال الشخصية الرئيسية نتعرف علىحدث تدريجياً.

تقدّم إلينا ليلي من خلال تفاعಲها مع الأحداث العامة ومن خلال تفاعلهما مع ما يمر بها من أحداث خاصة.

تتطور الشخصية بما يتسم مع بنائها الذاتي، وبطريقة طبيعية مقنعة تكبر ابنة الاحدى عشر عاماً، لتجد نفسها حائرة ما بين المبادئ التي عرفتها عن طريق أخيها وما بين الأصول التي تدعوها أسرتها إلى الالتزام بها، وما بين كونها إنساناً حراً يستطيع أن يعبر عن شعوره وما بين كونها فتاة ملية واجب الالتزام بالدور الأزلي المرسوم لها من قبل المجتمع.

وتوضع الفتاة/ الشابة في موضوع الاختيار في لحظات حاسمة معينة دون أن تؤهل لذلك.

وتجد نفسها مضططرة للاختيار. يخرج الشعب كله في مظاهرة، وتخرج فتيات مدرستها ليعبّرن عن شعورهن ضد الإنجليز، وتجد نفسها مدفوعة للخروج معهن قبل أن تجسم أمرها تماماً. وحين تندمج مع الجموع تنسى نفسها وخوفها من العتاب والعقاب الذي يمكن أن تواجهه من الأسرة.

وتجد نفسها وتنصرف في كل، كل إلى الأمام يدفعها. كل يحيطها ويعحّيها. وانطلقت تهتف بصوت غير صوتها، صوت واحد كيانها وكيان الكل. نلاحظ أن الانتقال من مكان إلى مكان يصاحبه تحول في الشخصية، إذ

أدب ونقد



تنتظر شيئاً.

ما بين الباب المفتوح والالتحام بهموم الجماعة والباب المغلق والعزلة عن هموم الجماعة ترتبك البطلة، لا تتطور في خط مستقيم بل يتعرج الخط وتنمو البطلة مع الصراع وفي شبكة العلاقات الاجتماعية.

تجد نفسها وتحتار ثم تقرر وتعود إلى الحيرة إلى أن تصعد إلى الجذر والى أساس الوعي فتختار اختياراً حراً واعياً، تسلك ارادتها بنفسها، وتقرر مصيرها دون رضوخ ودون تبعية. تدرك أن الحياة لا تنتهي مع انتهاء تجربة معينة في الحياة وأن عليها أن تبحث عن الأعمق لا القشور وأنها جزء من كل في عملية التغيير.

يتسع المنظور مع اتساع المكان المحدد ويتحقق المتظور مع ضيق المكان. حين تخرج ليلي إلى الحياة العامة وتشتبك همومها مع هموم الوطن ينتج هذا الخروج إشكاليات الخاصة التي كان عليها أن تواجهها وأن تناضل من أجل تثبيتها، كانت تعلم أن هذا الخروج لن يرضي عائلتها، احتمت بمحمود، شقيقها، وبإمكانية الاستئثار به، لكن محمود زاد في حيرتها ولم يعطها جواباً شافياً لأنستلتها، أزدادت حيرتها، وأغلقت بابها. وحين جاء عصام وفتح الباب وطمأنها، أحسست بالحب والحنان والمشاركة، وفتحت نافذتها المغلقة واعتتقد أنها وجدت نفسها فيمن تحب، لكنها تصطدم مرة أخرى وتعود إلى الحيرة حين تتعرض لاختبار هذا الحب، تتبعين هشاشة وتفقد إيمانها بكل شيء فتطلق الأبواب

بتجليات مجسداً للجمال والحب والخير.

الحديقة، الزهور، الأشجار، الياسمين، ذراع طفلها البيضاء تحول الابن إلى رجل، شعاع من نور يلمع في الأفق البعيد. حين تشتد الريح كأنها سوط مسلط على الحديقة، على الزهور البيضاء الجميلة، تتمايل الزهور، تفسح له الطريق، وتعود أطول وأجمل وأكثر اعتدالاً، حتى الظلمة لم تستطع أن تفرقها، شقتها الأغصان المتوجة بالبياض وكأنها تباشير الصبح تبدد الظلام. اندرعت العاصفة وسداد السكون.

لكن اندرعت العاصفة وتباشير الصبح التي تبدد الظلام لم تكن إلا أملاً لا يمكن تحقيقه ما دامت محاطة بمجموعة من الشخصيات السلبية المعيبة التي تحكم في مصيرها، إذ سرعان ما تكون لها الغلبة، تدخل وبإشارة أمراً تحرق الأزهار وتحول الزهور إلى رماد.

تستيقظ ليلي مذعورة وهي تعاني شعوراً بالاختناق.

ونلاحظ التحول في الشعور وفي الشخصية حين الانتقال من مكان إلى مكان وحين تنفتح ليلي على الأحداث الساخنة، إذ حين تفتح الراديو على الأحداث المشتعلة التي تشغل الشعب وتشغل البلد ينفتح الباب على مصراعيه ولا تعود ليلي إلى الحلم.

لم تحلم ليلي هذه الليلة ليلة الغاء معاهدة ٣٦ كان كل جزء من جسمها ينبع بالحياة وقضت لياليها ساحرة وهي مستلقية على ظهرها وكأنها

اعطاها خروجها الثاني خفة ونشاطاً وحيوية جعلها تنطلق وتتصهر في الكل، جعلها تحس بالانتقام والاعتداد والثقة. رمت قيدها وخرجت إلى بور سعيد والتحقت بالمقاومة هناك (وحيث اندلعت النار في معسكس الانجليز خيل إلى أن قبساً من النور قد ملأقلبي وكيمياني) ويختلط الحب الخاص بالحب العام، يختلط حبها لحسين بحبها للحرية والوطن الحر.

نصاحب ليلى في رحلة خروجها ودخولها، ما بين الباب المفتوح والباب المغلق، وما بين الباب المفتوح أول الرواية وبينها في نهايتها يتبدى سؤال الحرية، سؤال التطور والوعي المتباين من حياة الشخصية الداخلية وطبيعة بنائها، دون خطابات وادعاءات، لا نحس بالأحداث خارج المكان أو الزمان إذ تنمو الشخصيات داخل زمانها ومكانها.

لا نجد أمامنا مقولات تحرر بل فعل تحرر، تتحرر المرأة / البطل الرئيس في الرواية، وتجد جواباً لسؤالها وحياتها بعد رحلة بحث طويلة عن ذاتها وبعد أن تمر بمراحل اختبار الإرادة التي لا تتبع فيها منها منذ البداية. تتغير وتتفق، تقف وتتعثر حتى تقف أطول مما هي وأقوى، تخرج من الدائرة الضيقية إلى الدنيا الواسعة، وما من أحد يستطيع أن يوقفها.

وحيث تواجه حسين شواجه بندية لا بنتوية، وتتردد باقتئاع وشبات أنها ليست النهاية أيضاً. فكل يقين يحتاج إلى نضال وكل بداية تحتاج بداية أخرى ولا نتائج ونهايات مقتلة.

والنوافذ ولا تسمع لحب أن يتسلل إلى كيانها، كان هذا في اللحظة ذاتها التي واجهت فيها حباً حقيقياً دخل حياتها. كان حسين المناضل الشورى، صديق محمود، الذي يجد ذاته بين جموع المناضلين. لكنها أصرت على تجاهله واقناع نفسها بفشل تجربة الحب وبوجوب الاهتمام بالدراسة وبالأصول المرعية كما يريد أهلها.

تدخل الجامحة وتهتم بعالها الداخلي، بدراستها، وتقبل الزواج من الدكتور رمزى، الذى يمثل المعرفة الطلاقة. والاجابات الجاهزة والأصول المرعية والذى يكمل صورة الأب والأم متتفقاً عليهم بذلكه الحاد وصرامته ومركزه العلمي، ويختلط الأمر على ليلى ببداية لكنها تكتشف الكذبة الكبرى التى أعمتها عن رؤية الواقع المتحرك والحب الحقيقي والأمل فى غد تصنعه هي لا يطلي أحد عليها ولا يستخدمها أحد لتحقيقه.

تحس بالقيد يخنقها، فترمى هذا القيد بعد رحلة وعي واختبار لمشاعرها، وتنفتح الحرية بعد بحث مphin عنها. تلك الحرية الموجودة فى أعماقها وال موجودة بين جموع تسعى للتحرر وتناضل من أجل التغيير. كان اختبار الإرادة وكان عليها أن تجتاز اختبارات عديدة حتى تصل إلى طريق ثابت لا يثنىها عنه والد أو ولد، صديق أو حبيب.

وكما أعطتها حركة الجماعة ثقة بنفسها وبصوتها الخاص الذى انطلق ملتاحماً مع الأصوات الأخرى حين خرجت ضمن مظاهره بشكل عفوى،

نقد

ن

قراءة في مجموعة البساطى: "ساعة صغرب":

## فن التواصل

د. سيد محمد السيد قطب  
كلية الألسن

الذى لا يعلن عن مقاصidته بسهولة..  
وكان العالم الفنى موازٌ للعالم الكونى  
علينا أن نسير فى دروبه متأنلين..  
باحثين عن شخصية من أقامه..  
وحكمته من إنشائه على هذا النحو..  
 وكلمة التى يقولها بالفعل الإبداعى ..  
نشقى باحثين عن المقدمة الفامضة..  
الواضحة..المتجلية..لكنها لا تبوج  
بسراها.. لأنها تعشق باشق النص.  
قليل هو الضوء (٢) الذى يشع  
محمد البساطى حول المفزع الدلالى  
لعالمه السرى.. فهو يدرك أن المعنى  
اكتشاف ذاتى تابع من الذات القردية  
المسروقة بخيوط الذات  
الجمعية: معادلة صعبة لكنها حقيقة..

### ١- قليل من الضوء:

هو سارد.. لا تلهيه حداثة عن عشق  
المسرود الموروث .. عشق الحدوتة.. ولا  
 تستهلكه الحكاية فيتناسى تشكيل  
 الخطاب.  
 هو قاصص.. يكاد يكون مهندسا  
 سرييا(١).. يصمم عالمه مراعيا  
 الامكانيات الجمالية لتقنيات التواصل  
 عبر الجنس الأدبي الذى يبدع فيه ذاته..  
 ويسجل به كلمته.. ويبحث فيه عن  
 هويته.. واعيا بكل عنصر سرى..  
 مدركا علاقـة العناصر الرابطة بينها..  
 منفذـا بناء النص بدقة محكمة.. ليقع  
 المتلقى في فـن التـواصل مع هذا الـبناء

لقد استطاع "البساطي" أن يجعل بحيرته معاذلاً للتجربة الإنسانية.. كما فعل "نجيب محفوظ" بالحارة القديمة الصغيرة.. وكما فعل من بعده مع اختلاف دلالية وتقنيات بنائية إدوار الخراط وإبراهيم عبد المجيد بالإسكندرية.. لذلك لانتتوق أن يخرج البساطي من البحيرة تاركاً هذه الخصوبة الدلالية، وإنما ننتوقع -وهذا محدث- أن يستغل أثيبنا هذا المعادل فيضيق إلى بحيرته عمقاً، ويزيد لوحتها اتساعاً بالوان ذات أبعاد جديدة.

إن البساطي في "ساعة مغرب" يحول بحيرية حول بحيرته الآثيرة.. يلتقط من فضائلها المفموم نماذج شخصياته المبسطة لقضيتها المخورية.. قضية التواصل.

تبداً "ساعة مغرب" بقصة "أبا الحاج"، حيث يحدث التواصل الجسدي على شاطئ البحيرة (بما فيها من ماء وطين وخصوصية) يحدث التواصل الجسدي بين الحاج عبد رب الكبير سناً ومقاماً والبنت الصغيرة التي لم تكتمل أنوثتها- أو تنضج بعد- والبنت صغيرة في كل شيء جسدياً واجتماعياً أيضاً.. إنها رمز لجيل.. لطبة.. لوطن في بداية مسيرته الجديدة.. والتواصل يحدث دون رغبة من البنت ودون ممانعة.. ليظل شيء من المعنى معلقاً في علاقة غير معلنة الأبعاد.. لكنها على كل الأحوال ثنائية المسيطر المتحكم (ظاهرياً) والمتحكم فيه (ظاهرياً أيضاً.. لأن السيطرة الحقيقة لن يبدو أنه الأضعف لكنه

وكانه يصطاد مستقبل خطابه.. ينصب له الشرك الجمالى في "ساعة مغرب"(٢).. هو شرك لا فكاك منه إلا باستعادة العلاقات البنائية من شبكة النسيج النصي وصولاً إلى خلاص ربما يكشف شيئاً.. ليكون الخروج في الفتح السردى درساً معرفياً خاصاً.. وتجربة تسمى بالرميد الإبداعى.. تجربة متعددة الأبعاد.. مرسل ورسالة ومستقبل وسياق من الخبرات هي محطات في طريق فهم المعنى.

#### -٤- على هامش البحيرة:

في "ساعة مغرب" يخرج محمد البساطي من "البحيرة"(٤).. حاملاً بعض الصخب ليوزعه في سبع عشرة قصة قصيرة.

لنستدعي سريعاً "صخب البحيرة" حيث كانت الدلالة السردية الكلية تتحذى من علاقة ثنائية بين (البحيرة/ البحر) موضوعاً درامياً يتشخص فيه الرمز المكانى بطلًا محوريًا يتواصل مستغلاً ثنائية لفوية هي (المؤنث/ المذكر) لينتهى الخطاب السردى بانفصال ظاهوى بين العالمين.. عالم البحيرة وعالم البحر بفعل السد الإنسانى العلمى، بينما يظل التواصل قائماً في الأعمق، بحكم أن منطق العلاقة بين المؤنث والمذكر يستعنى على الانفصال، لذلك شخص المؤلف فى البحيرة رمزاً دلائلاً للعالم.. الأرض.. التجربة الإنسانية فى حين كان البحر دالاً تجتمع فيه سمات المطلق.. المجهول.. الغامض(٥).

النظم ببراعة من البساطي المؤلف، في الفقرة السالفة تأتى الجمل القصيرة متلاحقة.. محددة الوحدات .. حاسمة.. منذرة.. كأنفاس تحضر.. كنقرات عينين زائفتين لا تربط بين الأشياء بمنطقية معهودة.. تأتى الجمل دون عطف، دون وصل، انقطعت علاقات «الحاج عبد رب» بالشخصيات.. لم تعد تهمه.. فقدت خصوصيتها وترتبطها.. ولم يبق في مخيلته المواربة بين عالم مفعم في الداخل.. وعالم ينسرب في الخارج.. لم يبق في مخيلته سوى وجه البنت الناخد المطل من خلفية بعيدة.. هل هي بعيدة في الخارج أو في الداخل؟ الاحتعمال قائم.. ولا يدرى «الحاج عبد رب» ولا السارد صوت المؤلف ووسطيه الروحي والفعل ولا القارئ بالطبع.. كيف أدى هذا الوجه «بالحاج عبد رب» إلى هذه النهاية.. ذلك الوجه المطل من خلفية اللوحة لا يحفل به أحد لحظة رحيل الرجل الكبير.. ولا يدرى أحد العلاقة الخفية التي تربط بين الشخصيتين.. بل إن كل شخصية تحمل للأخرى معانٍ لا تخلو من تناقض.. إنه فخ التواصل.. داخل النص.. وفي سياق القراءة أيضاً.

يفسر د. صيرى حافظ فى دراسته القيمة الملحة بالجموعة هذه القصة تفسيراً اجتماعياً: «فالقصة فى بعد من أبعادها هي قصة التغير الذى انتاب القرية، وصعد ببعض رجالاتها الذين استجابوا للتغير المذموم ، بينما تعسرت أمور

يملك الطاقة الخامسة التى تجذب إليه المسيد).

وكما يحجم المسيد دور «البحر» فى الرواية.. يبدأ دور «الحاج» فى التراجع والانحسار فى القصة القصيرة أيضاً:

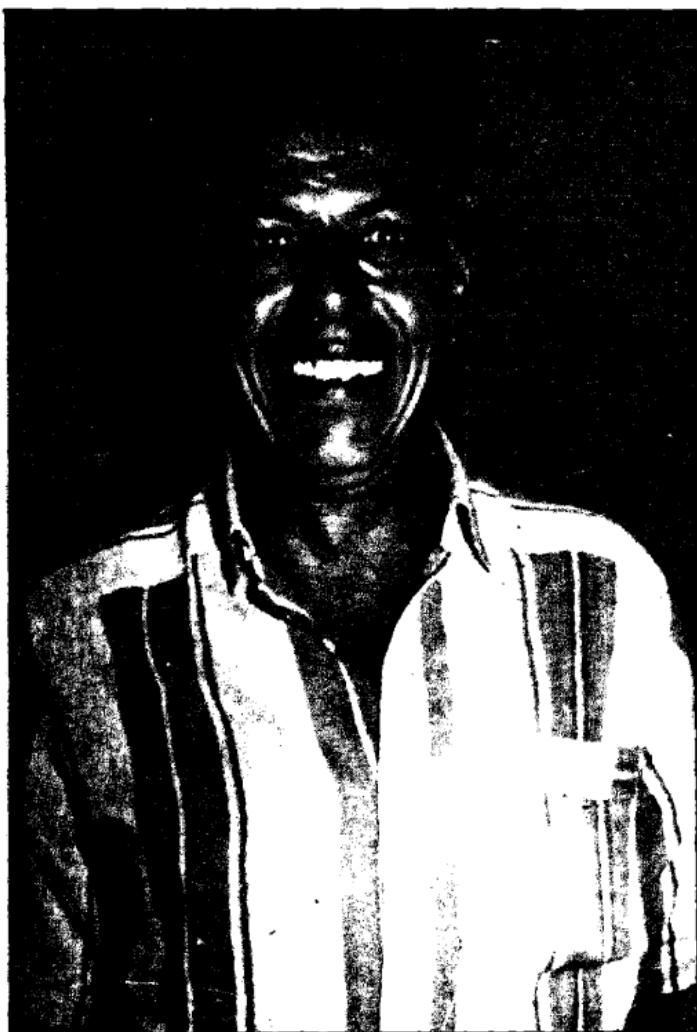
كان دون أن يقصد - ينسدل شيئاً فشيئاً من بينهم. هم أيضاً وقد أحسوا ذلك لم يعودوا يتقللون عليه. أحياناً يخبرونه فى كلام قليل بعد صلاة العشاء بما قاموا به. ينصلح لحظة وقد أدهشه ابتلاءه، لأنما نفسه، مصمماً أن يعود جلسته بينهم على الشكمة». .

- البساطى: ساعة مغرب: من ٩-١٠  
بينما تنتهى القصة باللحظة خروجه المادى من العالم، أو لحظة التأهب لهذا الخروج:  
«وقفوا حوله. فردوه لحافاً على جسده. وجوه كثيرة. كل هؤلاء. كانت تتفق خلفهم تشب على قدميها لتنظر إليه. وجهها الصغير الناخد. أغمض عينيه». ساعة مغرب: من ١٧

فاستمرارية العلاقة بين النصين (صحب البحيرة- ساعة مغرب) قائلة عبر تشكيل العالم الحكائى ومقصديته الدلالية. ولا نترك النص السالف ينفلت بمعناه الهائم دون أن تستقبله بالدلالة النصية.

٣- فخ التلقى واحتلالات التأويل:  
يجب أن نلاحظ دقة الهندسة السردية التى يقيمها التشكيل اللغوى

أدب ونقد



محمد البساطي

ووجهة الشيشة انطفأ. غلبة النوم». -  
ساعة مغرب: ص ١٢-١٣

يشغل عبد الناصر مكانة متميزة في وعي جيل البساطى، ولا نظن أن السرد يستحضره هنا إضفاء خلفية سياسية منعزلة عن التفاعل البنائى لنسيج النص الحكائى، أو ليعلن البساطى رأيه فيه من خلال شخصية سردية- ذات بعد جملى- فالبساطى أكثر نضجاً من التأثر بال المباشرة أو بالتقريرية، وليس ذلك من طبيعته الفنية، فهو من أكثر كتاب جيله فيما لا يغوار اللعبة الإبداعية. ولكن لماذا الإهالة إلى عبد الناصر، وما دلالته ذاك الحوار؟

أولاً لنلاحظ قول أحد المتحاورين واصفاً البيت الريفي جحور الفيران يتوه الواحد فيها.. أليس هذا التشبيه منطبقاً أيضاً على الدلالة النصية التي يبحث المتلقى عنها في عناصر الحكاية ومدارات الخطاب بتشكيلاتها اللغوية الثرية المتداخلة المتراكبة؟ ولا يصل إليها إلا من هو خبير بمسالك الدلالة في النص الأدبي بصفة عامة، وينطبق ذلك بصفة خاصة على نصوص البساطى.

الشء الآخر هو شخصية الجماعة الشعبية التي تجد لها مكاناً مميزاً في ساحة البساطى النصية وعلمه السرى، إن الشخصيات المتعددة المتقاربة المتتفقة أو المتعارضة التي تمثل صوت الجماعة من أهم الشخصيات السردية

الذين تمسكوا بتقاليد العالم القديم». -  
د. مصطفى حافظ: دراسة ملحقة بمجموعة  
ساعة مغرب: ص ١٢٩

ويضيف إلى هذا التفسير تفسيراً تفصياً:

«فالعلاقة الغريبة بينه (الحاج عبد ربه) وبين البنت، متى أن أخذها، دون ممانعة منها أو مقاومة، هي في بعد من أياد النص العلاقة بينه وبين الحياة التي يتشبث بها، بينما كل شيء يدفعه إلى الموت الذي يستسلم له في نهاية المطاف»- السابق: ص ١٢٥.

تحتمل القصة ببعادها المتعدد- كما هو واضح- العديد من التأويلات التي تزيد الدلالة الاجتماعية عمقاً والدلالة النفسية تجريداً وتربط بين الأبعاد المختلفة، ففي الحوار اليومنى الذى يسمعه «الحاج عبد ربه» على مقهى القرية، ترفع فجأة تداعيات تيار الوعى السرىى ملتحمة بالوعى الاجتماعى البسيط العميق:

- والأسمى المسلح.  
- وما له المسلح.  
- أحسن من بيوت أهاليكم اللي تشبه جحور الفيران، يتوه الواحد فيها.

قال أحدهم فجأة، الذى ظل صامتاً طول الوقت ويداه فى جيبى المسترقة:  
- وما له عبد الناصر؟  
- التفتوا إليه وقد أخذتهم المفاجأة:  
- الله يرحمه، حد جاب سيرته؟  
نسمة رطبة تتصاعد من النهر،

## التواصل عند البساطي.

في فن التواصل يصبح لكل إنسان شركه الخاص، شركه الذي لا يعيه ولا يعلمه قبل الواقع فيه، وهو واقع في خيوطه المتداخلة، لا يجد تفسيراً مقنعاً لسيطرة هذا الشرك وكيفية كونه متعلقاً في شبكته على الرغم من وعيه ومكانته.. كان هذا الشرك حتمية قدرية.. أو حتمية تاريخية، أو أن أركان اللعبة لها محرك آخر غيره كان يفترض أنه محركها الوحيد.

لعل الأمر أصبح قريباً.. هل يصبح "الحاج عبد ربه" معادلاً لعبد الناصر بهذه الدالة؟

هل تتمثل نزنة الزعيم الكبير المسيطر نزوة كبيرة البلد مع الفتاة التي لم ننسج بعد؟ وبذلك تصبح الفتاة رمزاً دالياً للأحلام جيل نشأ في ظل الثورة وتعلق بالأحلام القومية.. ثم جاءت لحظة الشرك.. لحظة الواقع في الفن القدرية أو الحتمي في الصيف السابع والستين<sup>(٦)</sup> لتسلب هذا الجيل المتفتح وعلى زعيمه حلمه البرئ المشروع؟ وبالتالي تصبيع هذه اللحظة بداية النهاية المادية للزعيم الكبير الذي يكتمل رحيله المادي في سبعين عام سبعين، وشبع التجربة مازال يطارده.. تماماً كما حدث للحاج عبد ربه، مع الفتاة الصغيرة.. وبالتالي تنفتح القراءة ل تستدعي تجربة سياسية واجتماعية كبرى في تاريخنا المعاصر، نسيع البساطي خيوط نصه بذكاء من يقيم البيت وكأنه جحور

عند البساطي، والتجربة الفردية لا تكتمل إلا في إطار التجربة الجماعية.. أو على مرأى من الجماعة الراصدة لما حولها التي تتأثر بالفعل وتؤثر فيه، بل حتى تجربة الاكتشاف الحسني للرجلة والأنوثة تتخذ إطاراً جمعياً يضم الفعل الفردي كما في قصة «ساعة مغرب» ص ٢٥، أو تجربة الظهر الجسدي والمعنوي التي يرميدها الصغار تحت السرير كما في قصة «فن» ص ٣١، فالاكتشاف الفردي لا وجود له في ذاته وإنما حيويته في بعده الاجتماعي، وإدراك الشخصيات للحقيقة يتم في إطار الوعي الجماعي، تلك سمة مهمة من سمات سرد البساطي الذي ينتمي لجبل له تجربة جماعية حميمة لا تنقص عن تجربة كل فرد فيه على حدة، كانت الأحلام القومية مشروعاً مرتبطاً بالأحلام الذاتية الخاصة لأبناء المستويات، فضلاً عن ذلك فالاصل الريفي للبساطي له دور كبير أيضاً في تأسيس ظاهرة الفرد في كيان الجماعة وعلاقة الجدل الدائمة المعلنة والخفية بين الطرفين، الإنسان بذاته الخامسة، والجماعة بقيمها المؤسسة على ذخيرة من التجارب الإنسانية المكتملة.

الشيء الثالث الذي يطرحه نحن البساطي الخاص الذي استحضرناه، ونوصل تحليله في إطار الجماعة كلها، وكانتنا نمارس أسلوب البساطي فننتعامل مع الفرد في إطار الجماعي.. الشيء الثالث هو استحضار شخصية عبد الناصر في قصة «أبا الحاج» وتناول ذلك من منطلق قوله لنا لفخ

على المشهد ، ففيه توظيف خاص لفهوم الصورة، وتتدخل بنبيته النصية مع تقنيات المسرح والسينما أيضاً في بعض الأحيان ولكن بوجهة نظر من يمارس الخطاب السردي عن وعي وتنفس.

ولنلاحظ الحذف التحوي في إطار المشهد السردي التالي، ومثال من دلالات:

«... كانت تقف خلفهم . تشب على قدميها لتنظر إليه . وجهها الصغير الناحل . أغمض عينيه ». من (١٧) (وسبق ذكره كاملاً في الدراسة)

لم يقل لنا السارد ماذَا يعني (وجهها الصغير الناحل) فقد أقام تحويلاً نحوياً ليجعل من الخبر وصفاً . فما صل الجملة (وجهها صغير ناحل) لكن التركيب المحول الذي أقامه المؤلف هو (وجهها الصغير الناحل) لتصبح دالة حذف الخبر معلقة في مغزى الدالة الكلية للنص السردي.

هذا الوجه الصغير الناحل هو الفخ القاتل، ولكن كيف؟ يترك البساطي لتأليه مهمة إكمال التشكيل اللغوي مع مراعاة أنه خدع هذا المتلقى واستهلك هو التشكيل الأصلي.. لتزداد لعبة التواصل السردي شراءً وجداً له قيمته الدلالية.

أما المفارقة الثانية- بعد المفارقة الأولى اللغوية- فيستغل البساطي تغيير زاوية الرؤية السردية لإنجازها.. المفترض أن صوت السرد

الفيران يتوه في دربه من لا يعلم مداخل ومخارج هذا البناء الريفي البسيط العميق.. ويصبح استخراج الدالة السردية من هذا المعادل الفنـي المتراـبطـ الجـزـئـياتـ عمـلـيـةـ اـكـتـشـافـ لا يـخـفـيـ البـاسـاطـيـ عـلـىـ مـسـتـقـبـلـ نـصـهـ آـمـاـمـ فـغـ فـيـ التـوـاصـلـ الإـبـادـاعـيـ..ـ وـيـصـبـعـ تـعـامـلـهـ مـعـ قـارـنـهـ جـزـءـاـ مـنـ منـطـقـهـ الفـنـيـ فـيـ تـعـامـلـهـ مـعـ شـخـصـيـاتـ عـالـمـ السـرـدـيـ.

قد يكون ذلك صحيحاً.. فالدالة السردية لها معجمها وقواعدها ومستواها الدلالي. كل ذلك على نحو أسلوبين مميز .. وبالتالي تعدد أبعاد الدالة التي أشار إليها فيما سبق . صيرى حافظ، ونكون قد وصلنا قراءة النص في محاولة للربط بين دلائله المتعددة وكانتنا نعيد صياغة الحال الدلالي لأحد المواد اللغوية في المعجم من جديد.

#### ٤- فتح المفارقة والالتفات السردي:

يفترض نحن البساطي من المتلقى المشاركة في عملية الإبداع باعتبار الدالة الكلية الوثيقةصلة بالوحدات النصية الصفرى من فقرات وجمل ومفردات معجمية ذات دلالة سياسية.. باعتبار هذه الدالة تتاجـاـ لـجـدـلـيـةـ التـوـاصـلـ الإـبـادـاعـيـ بـيـنـ طـرـفـيـنـ يـدرـكـانـ أـبعـادـهاـ وـيـعـرـفـانـ قـوـاعـدـهاـ.

تأتى هذه المشاركة بالتداعى حينـاـ بالتلـيمـ حـيـنـاـ،ـ بـالـحـذـفـ اللـغـوـيـ وـالـحـذـفـ الشـهـدـيـ فـيـ بـعـضـ الـأـحـيـانـ،ـ وـنـلـاحـظـ أـنـ أـسـلـوـبـ الـبـاسـاطـيـ يـرـتكـزـ إـلـىـ حدـ كـبـيرـ

تحاول ان تقديمها، ليتتبع عن المفارقة حذف مشهد مصاحب للحذف اللغوي السابق ذكره، وبذلك يحدث بوعي مانسيه "الالتقىات السردية"<sup>(٧)</sup>

إن قصص "ساعة مغرب" تغطي مساحة واسعة في الحقل الدلالي للتواصل.. التواصل مع الآخر بأغواره المعتقد.. التواصل مع الوعي الجماعي.. التواصل مع القيم التعبية المطلقة.. ومن أخطر أنواع التواصل ما يحدث بين الذات ونفسها لحظة تصور الآخر لها. في قصة "وهج" من، تبدو علاقة الذات الإنسانية أمراً مثيراً للشك لطرح قضية وجودية تتساءل عن ماهية هذه الذات.. فالتمثال الذي يقام للشخصية ذات الوجود الفردي والتجربة الاجتماعية السياسية الطويلة، إن التمثال الذي يقام لها وهي مازالت على قيد الحياة.. يجعلها ترى ذاتها لأول مرة من منظور الآخر، الفنان، الذي سيقدمها للتاريخ.. فترى في أيقونتها كائننا آخر لا تعرفه أو حتى تتعاطف معه، لتصبح قضية الاغتراب من محاور دالة التواصل في المجموعة.

ومع ذلك فإن البساطى لا يمكن أن يندرج بسهولة ضمن زمرة الكتاب الوجوبيين لأنه يتخطى الدلالة الأحادية.. على الرغم من مأساوية علاقة الآنا بالآخر عنده.. وظهور هذا الآخر كما لو كان جحيم سارتر، حتى لو كان الآخر له عينان جامتان من الحجر فإنه يصدر بهما نداء خفيلاً يمكن تحمله<sup>(٨)</sup> فالغرابة الذاتية تمتاز

بتتابع الحاج ويتبني أفعاله ونظراته الزائفة بين الجماعة التي ترقبه، وتستقر عيناً الحاج على البنات الصغيرة- سبب المأساة ومتلقيه فعلها أيضاً. لتنتقل آلة التصوير السردية من الحاج الواقع في بؤرة العدسة إلى البنات في لحظة خاطفة ذات بعد سينمائى وخلفية مسرحية إذ هي على مشهد من الجماعة المشاهدة الحاضرة للقطة، وتتابع العدسة البنات هي «تشب على قدميها لتنظر إليه». ويترقب المتلقي وجهة نظر البنات المقهورة المستضعفة أو التي لديها قوة خافية لا يستطيع أن يجد لها تفسيراً ظاهراً. وينتظر المتلقي رؤية البنات لمن افترسها، وربما كان هو قريستها.. لحظة شديدة الأهمية في بنية الخطاب يرسمها البساطى بهندسة دققة، ولكن تأتى المفارقة، فإذا بآلة التصوير ترتد إلى وجهة نظر الحاج ليمرصد هو وجهها أو يقدمه من وجهة نظره في لحظات الأخيرة لتكون المشهد الأخير في ذاكرته قبل أن يغمض عينيه .. (التنظر إليه، وجهها الصغير الناحل، أغمض عينيه). ل تقوم بنية المفارقة على استفلال زاوية الرؤية التي يديرها سارد يتخلى عن كل المعلومات ولا يقدم ما يحدث في اللحظة يقدر ما يشارك في أن يكون حاجباً أى شعور داخلى من جهة.. ومقتنطاً المشهد لتبادل الأطراف المواقف في لحظة حاسمة وكان فعل الشخصية هو في الوقت نفسه فعل الأخرى من حيث النتيجة.. البنات تتطل وللجاج هو الذى يقدم وجهها لحظة أن أصبحت عيناناً



مصدر

الهلال - العدد ٥٧٥ - ١٩٩٦ م  
٤- نشير إلى رواية البساطى السابقة «صخب البحيرة» وقد سبق كاتب هذه السطور أن تناولها بالدراسة الأسلوبية فى بحث مطول بحولية الأسبوع الثقافى الثامن لكلية الآلسن (١٩٩٦) م)

٥- درست ذلك بالتفصيل فى البحث المشار إليه سابقاً.  
٦- نشير إلى رواية لإبراهيم عبد المجيد تحمل هذا الاسم وتتناول هذه الفترة.

٧- استخدمت هذا المصطلح من قبل فى دراسة لرواية أصلان وردية ليل منشورة بمجلة «أدب ونقد» عدد ديسمبر ١٩٩٦ - راجع من ١٤١  
٨- نشير لقصة «فارس على صهوة جواد» بالمجموعة «فارس على صهوة جواد» بالمجموعة «ساعة مغرب» من ٨٧

عند البساطى بالصراع الاجتماعى وتلتحم بقهر السلطة لنتنهى بالصبر المتساوى فى آن واحد.  
إن البساط سارد يعنى أن أبعاد التجربة الإنسانية شديدة التعقيد، وغير قابلة للأختزال والتصنيف، لذلك يجسدها فى عالمه بعلاقتها المتشابكة كما تتشابك المادة الصوتية المعجمية ومفردات الحقل الداللى المتعددة.. ف تكون الدالة الكلية مستدعاً لأكثر من عمق لمعنى الوجود الإنسانى.

## إضاءات

- ١- لا يخفى على القارئ أننا نحاكي بعض السمات الأسلوبية للبساطى نفسه.
- ٢- نشير إلى مجموعة البساطى «ضوء ضعيف لا يكشف شيئاً».
- ٣- البساطى: ساعة مغرب - روايات

دراسة

د

## بريشت في المسرح المصري الحديث

«الستينيات نموذجاً»

علاء عبد العادى

إيهامية تظهر في إبراز وسائل التمثيل من أجل الحفاظ على مساحة نقدية بين المتفرج والعرض. وارتبطت بشكل خاص بالإبداع المسرحي لمایرھولڈ (Vsevolod Meyerhold 1940) وزملائه من روسيا وإبداعات بیسکاتور (Erwin Piscator) (1893 - 1966) وبريشت في ألمانيا. وينهض الباحث ميشال باترسون (M.Patterson) (٢) إلى أن الثورة في المسرح الألماني لا يمكن تفهمها إلا في ضوء غياب التقليد الدرامية الراسخة في ألمانيا، ففي القرن السابع عشر وجدت الدراسات الدينية لفترة الباروك (Baroque) والتي كانت

١ - بريشت و بدايات المسرح الملحمي :

يقسم كل من «Savona (١)» تاريخ الإخراج المسرحي من حيث جماليات العرض إلى ثلاث مراحل اتسمت على التوالي بتنظيم شأن الإيهام. المرحلة الأولى استغرقت ٢٠٠ عام من تاريخ تأسيس الدراما في أثينا في أواخر القرن السادس قبل الميلاد، تلتها المرحلة الثانية التي بدأتها المسارح المستقلة في أواخر عصر النهضة والتي تشكل الأسلوب السائد في العصر الحديث. وتتميز بالعرض المغلق والأساس التجاري، ثم المرحلة الثالثة وقد تميزت بجماليات لا

استقر بريشت في برلين عام ١٩٢٤ وكان يعمل مساعداً لرينهاردت (Reinhardt) في (Deutsches Theater)، وأخذ يطور أسلوبه ويجدد مفاهيمه للدراما قبل أن يضع «نظريته عن المسرح الملحمي»، وكانت بداية تجاهله الحقيقي عام ١٩٢٨ في مسرحيته المعدة من عمل لجون جاي (John Gay) «أوبرا الشحاذ» (The Beggar's Opera) والتي عرضها باسم (Die Dreigroschen Opera) أوبرا القرش الثلاثة.

ولم تظهر ماركسية بريشت بشكل واضح حتى عام ١٩٣٠ حيث كتب بعضاً من مسرحياته التعليمية، وقد تنقل بريشت بين العديد من الدول - بعد ذلك - مع زوجته الثانية - مثل: سويسرا والدنمارك وفنلندا - قبل أن يستقر المقام به في كاليفورنيا عام ١٩٤١، وتلقى دعوة عام ١٩٤٧ من حكومة ألمانيا الشرقية ليتولى مسؤولية إدارة أحد مسارح برلين الشرقية. وزار باريس عام ١٩٥٥ واستقبل هناك بحفارة وحماس شديدين، وذلك بعد أن عاد إلى ألمانيا عام ١٩٤٩ ليدير شركته (Berliner Ensemble) ويقسم الكاتب John Russel Taylor مسرحيات بريشت إلى أربع مراحل هي على التوالي: مرحلة مسرحياته الرومانسية الوطنية (١٩١٨ - ١٩٢٩)، ثم مرحلة مسرحياته التعليمية الأولى (١٩٢٨ - ١٩٣٨)، تلى هذه المرحلة الفترة التي كتب فيها بريشت أهم مسرحياته والتي تقع بين (١٩٤٥ - ١٩٤٨)، وأخيراً مرحلة مسرحياته التعليمية الثانية (١٩٤٥ - ١٩٥٦).<sup>(٣)</sup> ويدين بريشت

معظمها باللغة اللاتينية، وفي بداية القرن الثامن عشر كانت محاولات جوشيد (Gottshed) وتابعيه لزراعة تقاليد المسرح الفرنسي في التربية الألمانية، ولكن ذلك لم يكن كافياً حتى نهاية النصف الثاني من القرن الثامن عشر «بعد قرنين من المسرح الإنجليزي، وقرن من المسرح الكلاسيكي الفرنسي». حين يزغ نجم نهضة جديدة في المسرح الألماني مع إسهامات لسنح (Lessing) وجوت (Goethe) وشلر (Schiller)، وكليست (Kleist)، والتي أبدعت أفضل مسرح شعرى منذ راسين (Racine)، ولا تستطيع تناسى تأثير أعمال شكسبيير وأعمال كتاب التيار المسمى (Sturm und Drang). بعد ذلك باستثناء بوشنر (Buchner)، لم يكن هناك أى تصور أسلوبى مهم فى المسرح الألماني فى القرن التاسع عشر، كما يتضح فى أعمال (Hebbel) و(Grillparzer).. خالل هذا السياق ظهر المسرح السياسى فى العشرينيات من هذا القرن والذى لا يستطيع أن نزعه عن إرث المسرح التعبيرى.

ولد برتولت بريشت عام (١٨٨٨) فى أوغسبورغ، وتوفى فى الرابع عشر من آب عام (١٩٥١) ودفن فى مقبرة دوروثى (Bشوشتراوس).

درس بريشت الطب فى ميونيخ قبل أن يتوجه للنقد الدرامي - وبعد ذلك لكتابه الدراما - وكانت أولى مسرحياته التى عرضت هى (Trommelin in der Nacht) وفاز بها بجائزة كلست، وكانت من أولى علامات الثورة ضد المذهب التعبيرى.

فبرغم تأكيد بريشت على أعمال بيسباتور باعتبارها الأعمال الأكثر جذرية في كل المحاولات التنويرية المعاصرة له، وأن كل جزء فيها كان مخططاً له زيادة القيمة التعليمية والثقافية في المسرح، إلا أن الاختلاف واضح وجلي بين الاثنين، فال الأول يعتمد مسرحه على الاندماج والإدهاش والمفاجأة المسرحية، أما بريشت فيعتمد على التغريب والإدهاش العقلي والثقافي، الأول مسرحه وثائقى يعتمد التمثيل فيه على أساليب الواقعية الجديدة، ويعتمد تصميم الخشبة المسرحية فيه على التفاصيل والمؤثرات الفنية المحتشدة والغلبة فيه للمخرج، والثاني يعتمد مسرحه على أسلوب التمثيل الملحمي (التغريبي) ومؤثرات المناظر البسيطة والغلبة فيه للكاتب الدرامي بتائيره على المخرج المسرحي<sup>(٦)</sup>. إن دفع الجمهور لرؤية العرض بعين نقدية هو ما يؤسس الاختلاف بين مفهوم بريشت لما يسمى بالمسرح الملحمي وبين مفهوم بيسباتور له، لذا كانت المؤثرات المركبة عند بيسباتور وكذلك أساليب التمثيل الواقعى في مسرحه، مؤثرات مضادة للتمرد والثورية بسبب تدعيم هذه الأساليب للسلبية بدلًا من المواجهة.

تعنى كلمة ملحمي (Epic) للألمان، مجرد شكل ما من الأدب السردي كمحاير للنوعين الأبيين (الدرامي والفنائي)، يخالف الإنجليز الذين تحمل لهم الكلمة رؤية بانورامية للتاريخ. ويذهب بريشت إلى أن

بشكل خاص لفكرة إرفين بيسباتور عن المسرح الملحمي، وقد عمل سوياً في الفترة ما بين (١٩١٩ - ١٩٢٠) في (Volksbühne)، وعمل بريشت مساعداً لرينهارت في الموسمين (١٩٢٤ - ١٩٢٥) و (١٩٢٥ - ١٩٢٦)، ثم ثار بريشت بعد ذلك، ليس على ياروكيه رينهارت فقط، بل على الواقعية الألمانية برمتها وحمى التعبيرية، باحثاً عن جماليات جديدة عبر تطبيق مفاهيمه الجديدة (التعليمية والسياسية) في المسرح، معتمداً المصطلح الماركسي الاستلاء (Entfremdung) (٤) والذي عرف في العربية باسم «التغريب»، ويرى كل من جون فنيليت (John Willett) وكريستوفر إنز (Christopher Innes)، أن بريشت وبسباتور قد دفعا الثورة في المسرح التعبيري إلى نهايتها<sup>(٥)</sup>.

يقول بريشت: «إن التعبيرية وبرغم ما طورته من أدوات تعبير مسرحية تظهر عاجزة إلى حد كبير في التعامل مع العالم أو شرحه كموضوع للنشاط الإنساني».

وقد تأثر بريشت بالدراما الشرقية، كما تأثر بفكر الأديان الشرقية مثل بودنا وكونفوشيوس، وتتأصل اتجاهات بريشت الفكرية، باهتمامه المتزايد بلاشكال والشخصيات والمواضيعات الشرقية خاصة بمسرح النو (No) ومسرح الكابوكي (Kabuki) اليابانيين، وكذلك الدراما الصينية.

ونجد هنا قبل أن نتناول مسرح بريشت الملحمي أن نؤكد الاختلاف القائم بين مسرح بيسباتور ومسرح بريشت في استخدامهما لهذا الوصف،

الدياليكتيكي الذى يعتمد على العرض والسرد(١٠)، ولكن سنحدد أهم مرتكزين للملحمة فى مسرح بريشت، ونؤكّد سريعاً ونحن بهذا الصدد أن بريشت نفسه لم ينكر أهمية التأثيرات الأرسطوية، ويرى أن «تأكيد هذه التأثيرات يعني تبيان حدودها»(١١). وعلى هذا ينصح بريشت «باستخدامها عندما يلعب الإدراك دوراً صغيراً نسبياً يسبب توافر وضع عام»، ومحسوس ومدون، والجدير بالذكر هنا أن بريشت نفسه قد استخدم القالب الأرسطوى فى شكل نقى ونادر فى مسرحيته (بنادق السيدة كارار)، فعندما طرأ موقف تطلب فيه الحدث الدعوة إلى الفعل مباشرة - تفاقم التناقضات الطبيعية فى أسبانيا إلى درجة الحرب الأهلية - استخدم بريشت القالب الأرسطوى (محافظة على الوحدات الثلاث)، ومع ذلك وبرغم قيام هذه المسرحية على الاندماج، إلا أنها غير أرسطوية لأن بريشت تجاوز فيها الكارثة (Catastrophe) إلى الفعل، إذن لم يدخل بريشت فى التناقض مع القواعد التى وضعها أرسطو فى كتابه (فن الشعر)، إنما مع وظيفة المسرح فى فترة الرأسمالية المتاخرة والتى تبنت قواعد أرسطو الجامدة المعنة فى تثبيت الأوضاع القائمة على المصالحة الاجتماعية(١٢).

وقد يعلل ذلك سبب آخر هو اقتراب نظرية التطهير الأرسطية اقتراباً كبيراً من النظرة المسيحية إلى المعاناة الإنسانية كنوع من التكفير

المصدر الأساسى للمتعة الجمالية يكمن فى وفرة الإنتاج الخلاق للمجتمع وفي قدرته على خلق الأشياء النافعة والসائفة.

يقول بريشت: إن عالم الاجتماع يعرف أن هناك وضعيات (...) لا يقع تقويمها بين علامتى جيد وردى، بل بين علامتى «صحيح» وغير «صحيح»(٧).

لذا نستطيع أن نتفهم لماذا لم يرجع بريشت للواقع فى واقعية القرن التاسع عشر، بل اهتم بفهم الواقع أى دون الرجوع لوصف الفرد وعلاقاته مع المجتمع والأفراد كضاحية للبيئة، ولكن لا اختيار وفحص العلاقات الاجتماعية للأفراد وبيئتهم ومحيطهم مع رؤية كلية شاملة للعمل تتشى بإمكانان تغيير كليهما، وكما يقول زوبرت بروستاين فى كتابه «المسرح الشورى» إنه على مستوى الموضوعية الاجتماعية لسرحياته نجد بريشت يضع حداً أخلاقياً جازماً (إن الإنسان طيب ولكن النظام ردى)(٨).

ويعد بريشت من أكثر الكتاب المسرحيين على الإطلاق الذين كتبوا فى الدراما من جانبها النظرى. وقد صدرت أعماله فى المائة فى سبعة مجلدات، ومع ذلك لم تتضمن كل كتاباته(٩).

## ٢ - مرتكزات المسرح البريشتى

الدياليكتيكي :

بداية لن نضع الحدول الشهير الذى يحدد اختلافات المسرح الدرامي «الذى يعتمد على العقدة» عن المسرح



رؤى بريشت الجمالية للمسرح الملحمي - من أجل توجيه انتباه المشاهد المسرحي إلى الإمكانيات المختلفة للواقع عن طريق خلق مسافة بينه وبين العرض تسمح له بالتأمل والحكم اللذين يسمحان له بنقد صورة المجتمع المعروض على الخشبة المسرحية، فإن نجحت في ذلك فستكون قد أسهمت في إحداث أهم مرتكز في نظرية المسرح الملحمي وهو كسر الاندماج وتغريب المشاهد وإن لم تنجح، فستظل مجرد تجديد شكلي لأساليب مسرحية جديدة قد تُضعف النص أكثر مما تُفيده، وهنا تبرز أهمية الرؤية الشمولية لتكامل العرض (النص الدرامي / التحقق المسرحي).

والجدير بالذكر أن ثمة الكثير من الخلط الذي لا يمكن القول بأنه غير مبرر كلما بين نظرية التغريب كما يتصورها بريشت وبين مصطلحها، فاستخدام بريشت لمصطلح أثر التغريب (Verfremdung) هو استخدام قد يحمل بعض الغموض، لأنَّ يجعلنا على الفور كما يقول فريديريك أوين في كتابه عن بريشت (١٦) نفك بالاستبعادات الفلسفية والسوسيولوجية والسيكولوجية لمصطلح الاستلاب (Entfremdung) الذي أدخله هيجل وماركس إلى الفكر الأوروبي (...). وهو أمر محل جدل (١٧)، فالتغريب البريشتى يهدف إلى مقاومة الاستلاب التقليدى في المجتمع، إنه تحطيم الأثر الاجتمائى لما هو اعتيادى، هو - بشكل أكثر اختصاراً - استلاب للاستلاب أو فلتقل استلاب

والتطهر، ومن الواضح أن هذا التشابه قد لعب دوراً كبيراً في استمرار سطوة نظرية التطهر الأرسطوية وتأثيرها، فالنظرية المسيحية تقول إن التضحية والألم يجعل الإنسان يقترب من المسيح الذى تعذب وضحى بنفسه ليكفر عن ذنوب البشر (١٨).

ويتشابه كل من أرسطو وبريشت فى أن الحكاية هي روح الدراما، وكل منهما يرى الحكاية كأجزاء يرتبط بعضها ببعض وضرورية، والإثنان يطلبان حتمية التتابع (١٩). ولكن عندما تهتز أخلاق المجتمع وقيمه فإن التخطيط الأرسطوى للتراجيديات كما يرى بريشت، يصعب استخدامه لعدم وجود أخلاق مجتمع صحيحة يمكن الانتفاء لها أو معارضتها (٢٠).

وأرى أن نظام المأساة الأرسطوية النهائى يستند على محورين أساسيين وهما: الاندماج من جهة و فعل ربه القدير «المويرا» الذى يحدد الحادثة من جهة أخرى، واستناداً إلى معارضة هذين العنصرتين - عند بريشت، ورؤيته الجمالية للمسرح - نستطيع أن نحدد بشكل لا تجافيه الدقة ملحمية أى عمل من عدمها، دون اتكاء الحكم النقدى على «أن ملحمية عمل ما يعني وجود مؤشرات تغريب بريشتية فيه» مثل (التعليقات على الحدث - الأقنعة - التأريخ - الرواى - المحاكمة - البرولوج - كسر الحائط الرابع - استخدام الشرائع - إلقاء الإرشادات المسرحية بصوت مرتفع.. إلى غيرها من مؤشرات)، إن هذه الأساليب والمؤشرات هي محض وسائل مسرحية ابتدعت منذ بداية

هذا الخطأ (نقيصة ما في شخصية البطل)، فإن هذه النقيصة بالضرورة - للنسبية الموجودة في مفهوم الخطأ والصواب - يتوجب قياسها على نظام ما قائم، أى أن البطل داخلياً سيكون مقتنعاً بالكارثة التي ستحل به لأنه خالف قيم المجتمع القائم، وييعي الجمهور ذلك أيضاً قياساً بالمجتمع الواقع خارج المسرحية، وبعد الكارثة يحدث التطهر (Catharsis)، وهو من أهم مركبات التراجيديا الأرسطوية، ويرى أجوستوبول في كتابه مسرح التمرد أن معنى تقبل الجمهور لما حدث من معاقبة البطل أمر شديد الأهمية، ويؤكد على الوجه السياسي الواضح للمسرح الأرسطوي (١٨) فنحن عندما نتفرج، وإن كنا لا نتفرج كما نتفرج على الحوادث الفعلية فإننا لا نتفرج بروح الموضوعية العلمية، بل بمقدار من التورط العاطفي، وهذا التورط غير بريء (١٩) إنه التذاذ - بفعل المشاهدة - غير مسئول، ولكن مع ذلك - كما يقول هيجل - فإن المتفرج في حالة مشاهدته للواقع المتخيّل يحس بمشاعر قريبة كما لو كان يشاهد واقعاً حقيقياً. وبعد الكارثة التي تقع للبطل وحدث التطهر، يخرج الجمهور إلى واقع أرحب، صديقاً له، راضياً به، لأن من يتمرس على ما هو متفق أو متعارف عليه تحت المظلة الاجتماعية وقيمها الراسخة، قد يناله ما نال البطل من عقاب.

إن نظام أرسطو التراجيدي وعبر الاندماج، يحاول دائمًا خلق حالة من التوازن بين الواقع والجمهور، واقع

إيجابي، وأود هنا وفي تركيز - أرجو إلا يكون مخلاً - أن أتناول منهج بريشت في المسرح الدياليكتيكي في أهم اختلافاته مع المسرح الأرسطوي قبل أن أتناول بالرأي تأثيرات بريشت في المسرح المصري الحديث.

### أ - الاندماج الأرسطوي/ التغريب Prinzip der (Verfremdung)

وتقوم التراجيديا الأرسطوية على الاندماج، وذلك بخلق عاطفة مشتركة بين المرسل (الممثل) والمتلقي (الجمهور) عبر رسالة درامية ومسرحية، وباختصار شديد، فإن تعاطفاً ما يمكنون منذ بداية الحكاية المسرحية بين الجمهور وبطل المسرحية، يحدث بعده تغير حاسم (Peripetia) أو تبدل القدر وتحول مصير البطل إلى التعasse، بعدها يبتدىء المثلقي في الخوف والشقة على البطل الذي يكون فعلياً قد سار في انحداره التراجيدي بسبب نقيصة ما في تكوينه أو شخصيته (Hamartia) وهنا قد يحدث انفصال ما خفي بين الجمهور وشخصية البطل، ولكن يتم تحاشي ذلك - في نظام أرسطو التطهيري - يجب أن تمر الشخصية خلال ما يسميه أرسطو بالتعرف (Anagnorsis) حيث يجب أن يتعرف كل من البطل والجمهور - عبر العقل والتفكير وشرح الخطأ في سياقه الدرامي - على خطأ البطل، حتى يتقبل الجمهور حدوث الكارثة (Catastrophe) للبطل، ولكن يعي البطل التراجيدي

على الجدل ورؤية شمولية تزاحج بين العرض ومؤثرات التغريب المراد توظيفها.

إن تغريب حادثة أو شخصية يعني ببساطة نزع البدھي والمعروف والواضح عن الحادثة أو الشخصية، وإثارة الدهشة والفضول حولها، ويشمل هذا المصطلح جميع مفردات اللعبة المسرحية، بما فيها الشبكة المسرحية، وذلك عن طريق تطهيرها من أي تأثيرات حالية أو سحرية، باختصار يجب أن تكون الخشبة عارية من أي مؤثرات تضع جمهور الصالة في نوبة، أو تمنهم إيحاء أو وهما بأن ما يُرى على الخشبة المسرحية هو شيءٌ واقعٌ أو طبيعي (برغم تحضيره سلفاً)، وهذا يتم على المستوى التقني عن طريق أساليب مختلفة مثل تحديد اسم الأماكن عند بداية كل منظر، استخدام شرائط العرض، تأريخ الأحداث والمناظر للتأكيد على تاريجية الحدث وللتقليل من حتمية السياق الدرامي (سبب - نتيجة) مع الإيحاء بإمكان تغييره.. واستبداله.. فكل ما هو فوق الخشبة المسرحية يجب أن يلعب دوراً في النص ومن ليس له دور، لا يجب تواجده على الخشبة المسرحية.

ويشمل المصطلح تقنية التمثيل نفسها، يقول بريشت (٢١) إن التشخيص الذي يغرب هو ذلك الذي يسمح لنا بأن نتعرف على موضوعه في الوقت نفسه الذي يجعل الموضوع غريباً لنا، إن مسرح السرد، ليس سرداً على الجمهور لكنه معه، إن

البطل الدرامي والذى يعبر عن واقع خارجي ما، والجمهور المتعاطف معه والمندمج مع سياق تطوره الدرامي حتى سقوطه التراجيدي.

يقول ميشيل باترسون: إن العاطف عند بريشت تحمل طابعاً شخصياً محدوداً وتعتمد الاستجابة لها على تاريخ قومي و موقف طبقي بعينه، ولكن لا يفهم من ذلك أن المسرح البريشتى يعادى العاطف والشاعر.. بالتأكيد لا ولكن يختبرها ولا يتربّد في تقديمها وعرضها، فإثارة المتفرج لتحوله إلى مساهم في نقد ما يراه وجعله مشتركاً ومتورطاً نقدياً فيما يحدث فوق الخشبة المسرحية، هو الإسهام الحقيقي في رؤية بريشت الثورية للمسرح (٢٠).

جاء إذن نقض مفهوم بريشت للاندماج المسرحي الأرسطوى مؤسساً على دفع المتكلى إلى التفكير في الواقع آخر وعدم الاندماج مع ما هو قائم اجتماعياً، وذلك بفرض فرض ثنائية (على الأقل) تشن بإمكان تغيير هذا الواقع وتؤكد على تاريخيته (بعنفي تسيبيته وارتباطه زمنياً ومكانياً بنسق اجتماعي ما ومظلة قيمة المهيمنة)، وقد عارض بريشت مفهوم أرسطو للاندماج المسرحي بخلق مفهوم منافق له سماه «التغريب»، ويتم ذلك عن طريق دفع المتكلى إلى التفكير في الواقع آخر يمكن حدوثه وخلق مسافة بين المثل والجمهور عن طريق التغريب أيا كانت التقنيات المستخدمة في ذلك، والتي يجب أن يسبقها بالضرورة إعداد درامي قائم

هو المركز الأول في رؤية بريشت للمسرح الدياليكتيكي، والذي يعتبر التاريخ فيه «رسم الأحداث كشيء تاريخي مرتبط بزمان ومكان محدودين» أهم أساسياته، ونلاحظ هنا بوضوح أن هذا المركز يتعلق بشكل أساسي بالمسرحة.

### ب - القدر / المجتمع :

يرى ميشيل باترسون أن أحد أعمدة بريشت في مفهومه للمسرح الملحمي هو معرفة الجمهور أن ما يحدث على الشبة المسرحية كان نتيجة مسببات يمكن تغييرها (وبالتالي يمكن تغيير نتائجها) يعكس المسرح الدرامي (الارسطوي) الذي يكشف على أن ما يتم من أحداث يؤدي إلى النتيجة بشكل حتمي ويحمل طابعاً ميتافيزيقياً (٢٢).

حددت المؤيرة «ربة القدر» عند الإغريق سير الحكاية بشكل قسري مثلها في ذلك مثل المعاناة الحتمية في شخصيات شكسبير، حيث يعتبر أرسطو بنية المجتمع التي تستند عليها المسأة ثابتة، وبالتالي فإن الاندماج مع البطل المأساوي يقود إلى شفقة سلبية، لأن الفعل حيال المؤيرة «ربة القدر» عديم الجدوى وفي صالحها فقط، أي أن كل معاناة تشار في المسأة نتيجة، لذلك ينفي أن تتحقق في أنفسنا، فالتطهير الأرسطوي يقود هنا ثانية إلى الصالحة ويصبح وسيلة تبرير سياس(٤). ففي الدراما الطبيعية لم يكن الناس هم الذين يصيغون الظروف، مثلما في الواقع.

بريشت يستخدم كلمة يروى بمدلولها الأشضل (يروى في صورة أداء أدمى) وهذا يعني بشكل أدق أنه يعرض.. إنه فن اتصال وليس فن إعلام (٢٢)، وهنا يجب اعتماد تقنية العرض بدلاً من تلك التي تؤدي إلى الاندماج، إن معظم ما ركز عليه بريشت في «الأورغانوم الصغير» هو أن يستحوذ الدور على المثلث ويتم الابتعاد عن ذلك بالتركيز على كبح العواطف ورؤية الشخصية الدرامية من قبل المؤدى رؤية نقدية عن طريق إظهار المؤدى للحدث بدلاً من اندماجه في شعوره الشخصى ولن يكون ذلك إلا بوعي المؤدى بالمسافة بينه وبين الشخصية التي يعرضها، ويقوم ذلك تقنياً بسبيل عديدة منها تحويل الحوار إلى الزمن الماضي، إلقاء الإرشادات المسرحية بصوت مسموع للجمهور تحويل الحوار إلى الضمير الثنائي المفرد، شرح الدور المسرحي لممثل آخر أيام الجمهور.. وغيرها كثيرة، كما ينطبق نفس المفهوم (التغريب) على استخدام كل من الموسيقى والإضاءة في معارضتها للحدث، فكل العناصر المسرحية هنا دورها الأساسي هو كسر حالة التورط والاندماج بين المتلقى والممثل وإثارة الوعي النقدي للمتلقى، وقد اعتبر بريشت الدراما أرسطوية حينما يتم بواسطتها إحداث الاندماج في العروض المسرحية، بغض النظر عن استعمال القواعد المقتبسة من أرسطو لهذا الغرض أو عدم استعمالها، إن مسرح بريشت دعوة أن يكون المسرح مسلباً وتليعانياً في آن واحد، التغريب إذن

طبقاً للشخصيات، إنه يصف الناس كنتاج للظروف التي يعيشونها وأنهم قابلون للتغيير من خلال الظروف التي وصلوها.

إن مهمة تقديم بريشت لعمل أدبي ما على المسرح تمكن بالدرجة الأولى في استغراقه في إيضاح الدافع الفكري الأساسي لهذا العمل. حيث يقول في الأورجانوم الصغير إن الحكاية هي أصل كل شيء وهي قلب العمل المسرحي، فعن طريق ما يجري بين الناس يأتينا كل ما هو قابل للنقاش، للنقد، وللتغيير. وهكذا يقدم المسرح للمتفرج عالمه ليقوم بتغييره. ونلاحظ هنا أن هذا المركز يتعلق بشكل أساسى بالدراما فقط، دون التحقق المسرحي ومن جديلاً هذين المركزين ينبعى الرباط النقدي لجماليات بريشت ومفهومه للمسرح الدياليكتيكي أو الملحمى، وأضاعف فى الاعتبار أنه بالرغم من أن فن الدراما الدياليكتيكي كان قد بدأ بمحاولاته التى أجرتها بالدرجة الأولى فى مجال الشكل وليس فى مجال المضمون (٢٧). إلا أن نجاحات التكينيك المسرحي يمكن أن تعتبر نجاحات فقط عندما تخدم قضية المضمون وتحقيقه (٢٨).

### ٣ - بريشت وتأثيره في مسرح السينيما المصري:

ذكرنا أن أهم عنصرين يحددان اختلاف المسرح الدياليكتيكي البريشتى عن المسرح الدرامي الأسطوى، هما التفريب مقابل الاندماج، والأسباب الاجتماعية مقابل

إنما على العكس كانت الظروف هي التي تصنع الناس. أما البيئة، والتي بدت تأخذ صفة وثنية، فإنها تفعل فعلها كمعطى غير قابل للتغيير وتبدو كقدر، بينما الإنسان - ضحية هذا القدر - يستجيب فقط (٢٥).

ويرى بريشت أن هناك عنصراً جوهرياً في درامية مجتمع الطبقات هو مفهوم القدر - وهنا يعارض بريشت مفهوم أرسسطو للقدر ويستبدل بالقوى الاجتماعية وقدرتها على التغيير - الذي ينتمي إلى العناصر المركبة للدراما وإن اختلف طريقته وتعده أسلوب إنتاجه، لذا يريد بريشت أن يضع المتفرج من خلال مجرى الحكاية كلها في مجال السيطرة على الواقع المصور، إنه يستبدل القدر بالأسباب والقوى الاجتماعية وحركاتها المتراوحة بين القائم والممكן - «ونستطيع أن نلاحظ هنا أن المسيطر الرئيسي في هذا المفهوم هو النص الدرامي بعكس المركز الأول (التفريب) الذي يتعامل أكثر مع التتحقق المسرحي» - وبذلك يتجاوز بريشت عبر هذا التصور الكارثة - التي تدفع إلى التطهير - لل فعل الذى يشترط وعياً جديداً ويدفع إلى التغيير، فالقدر عند بريشت تحدده قوانين المجتمع الاقتصادية، نمط إنتاجه، وحركاته الاجتماعية القائم، والممكן، حيث يرى أن عالم اليوم قابل للوصف فقط إذا ما وصف بأنه قابل للتغيير، لذا فقد كان خصماً لفن الخطابي ودعا إلى فن الإقناع والتأثير (٢٦)، برغم رؤيته ومفهومه الجمالي المركز على التفريب، إن بريشت لا يوزع الأدوار

مسرحيته (Kaspar - 1968)، كما أثر بريشت في المسرح البريطاني. ومن أهم المسرحيين الإنجليز الذين تأثروا William Gaskill، John Dexter، Joan Littlewood & George Devine، والتي لعبت بنفسها دور «الأم الشجاع» في بارنستابل عام ١٩٥٥. ومن الذين تأثروا - من كتاب الدراما الإنجليز - ببريشت وأسلوبه كان Robert Bolt (في مسرحيته «رجل لكل العصور» - ١٩٦٠)، وكذلك John Osborn (في مسرحيته Luther - ١٩٦١) والتي نجدى صدى دراما جاليليو البريشيتية في أسلوبها ورؤيتها، كما نجد أثر بريشت الواضح عند John Whiting (في مسرحيته «الشياطين» - Devils)، و Arnold Wesker (في Chips with everything - ١٩٦٢)، وبيتر شافر (Peter Shaffer) في مسرحيته «الاصطياد الملكي للشمس» (The Happy Haven - ١٩٦٠). ويُعد John Arden (John Arden's Last) من المسرحيين القلائل الذين تفهموا منهجه بريشت ونجحوا في تطبيقه، مثل The Pope's Wedding (1962) ومسرحيته The Armstrong's Last (Goodnight 1964)، ومن أنجح المسرحيات التي اتبعت مفهوم وأسلوب بريشت، كانت مسرحيات Edward Bond (في The Pope's Wedding - 1962) ومسرحيته Saved (1965)، وكذلك شرى هذا التأثير في بعض أعمال William Gaskill (وغيره كثيرون) (٣١). وستكتفى بما أوردناه هنا بخصوص تأثيره في المسرح العالمي. ولم يكن - بالطبع - المسرح المصري

القدر، في ضوء ذلك نتناول في عجالة تأثيرات بريشت في المسرح المصري في المستويات، أخذتين في الاعتبار الظروف التاريخية والاجتماعية التي سادت في المستويات من هذا القرن والوظيفة السياسية التي اضطط بها الحراك الثقافي عاماً، وبالرغم من تساؤل الرادايس نيكلول عما إذا كان منهجه بريشت وأسلوبه المسرحيين، سيخلقان تأثيراً يذكر في الدراما العالمية (٢٩). إلا أن الواقع يؤكد صدى أعماله وتأثيرها البالغ في أصوات كثير من كتاب الدراما ومخرجى المسرح في أنحاء متفرقة من العالم، وذلك عبر اتجاهين رئيسيين كما يشير تايلور (٢٠) في قاموسه عن المسرح، الاتجاه الأول من خلال إنتاجه لDRAMATHE، والثاني من خلال تأثيره المتزايد لنظريته عن المسرح ومعارضته لمفهوم ستانسلافسكي (Stanislavski) (١٨٦٣ - ١٩٣٨) (Alextyev. Konsantin. Sergeivich) ومدرسة مسرح الفن وما انبثق عنها، ومن أهم المخرجين الذين تأثروا ببريشت في المسرح العالمي Giorgio (Piccolo) (Strehler) مؤسس مسرح Peter (Teatro) في ميلانو، والمخرج Jean Vilar (Brook) (Jean Vilar) مخرج Theatre National Populaire at) مسرح Avignon وغيرهم، ومن كتاب الدراما الذين تأثروا ببريشت: Max Frisch, (Friedrich Durrenmatt & Peter Weiss كما أثر أيضاً في الكثير من الكتاب الألمان مثل Peter Hacks) خاصة في مسرحيته Moritz Tassow (1964) والشمساوى (Peter Handke) في

توصيفاً، كما يحدد المخرج الأكاديمي كمال عيد في أطروحته للدكتوراه، بأن ظروف تلك الفترة استدعت تجليات درامية ونصوصاً تتعامل مع مشاكل حركة التحول الجديد للفرد والمجتمع، وقد حددها كمال عيد (٤) بتيارين يازدين، الأول: تيار الدرamas الاجتماعية التي تناولت مشاكل المجتمع في فترة التحولات الاشتراكية، والثاني: تيار درamas الفكر، وإن كان مضمار هذا التيار يمر عبر قضايا العدل الاجتماعية والصراع ضد عزلة الإنسان المصري وموافق الفهر التي تعرض لها في الماضي.

وشهدت فترة الخمسيات بعض الترجمات لبريشت مثل «الأم شجاعة»، «الإنسان الطيب في ستسوان» عام ١٩٥٠، وفي الستينيات شهدت أعمال بريشت انتعاشًا كبيراً، فقد ترجمت له العديد من الأعمال إلى العربية مثل: «دائرة الطباشير القوقازية» (عام ١٩٦١)، «القاعدة والاستثناء» (عام ١٩٦٦)، كما أعيدت ترجمة «الأم شجاعة» ومسرحيات أخرى في العام نفسه، وتُرجم له «التضامن» و«رجل لكل المناسبات» (عام ١٩٦٧)، و«أوبرا القرрош الثلاثة» (عام ١٩٦٨).

وقدم له مسرح الجيب مسرحيته «الاستثناء والقاعدة» في موسم ١٩٦٤-١٩٦٥، كما قدم له «طبول في الليل» في موسم ١٩٦٥-١٩٦٦.

نستطيع إذن انعاء وجود تواصل مابين أعمال بريشت والكتاب المسرحيين في مصر، خاصة في ضوء

استثناء خارجاً عن مظلة هذا التأثر. وقد حظى بريشت باهتمام الكتاب المسرحيين والمثقفين الشبان، ولا يتمثل هذا الاهتمام في إسهاماته النظرية أو المسرحية، بل في موقفه كمثقف موضوعي اتخذ طريقاً يتفاعل فيه مع من لهم مصلحة حقيقة في التغيير.

لقد اعتبر بريشت أن النقد الذي يتسم بمعنى، بما هو ذلك النقد وحده الذي يصبح السلب فيه سلباً للسلب، فتوصيته باتخاذ موقف نقدى هي توصية بموقف مثير بصفة أساسية على الصعيد السياسي، وهو الموقف الذي اتخذه بريشت ضد بعض المدارس النقدية في عصره مثل مدرسة فرانكفورت، واعتبرهم ممثلين للطبقة المثقفة التي تجمع بين الانتهازية ومقارقة الممارسة (٢٢).

بهذا التمهيد لا يصبح غريباً أن يهتم كثير من الكتاب المسرحيين بإيان تلك الفترة بالمسرح الملحمي، ولكن السؤال هنا: هل حقق الاهتمام النظري بكتابات بريشت ممارسة مسرحية واعية لرؤيته الكلية؟ أم أصبحت تقنيات التغريب أسلوباً من الأساليب التي قد ينشرها الموقف الدرامي إيان تلك الفترة في درamas دون رؤية شاملة لمفهوم بريشت الكلى للمسرح الدياليكتيكي؟ هذا ما قد نتبينه ضمن هذا العرض السريع (٢٣).

ساعد الاتجاه القومي والتوجه الاشتراكي للثورة وقتها في طرح أستئلة في الأعمال المسرحية والDRAMATICS المسرحية في تلك الفترة، وبشكل أكثر

الإيجابي والسلبي، وطبيعة تفاعلها مع النص، ك فعل أساسى فى إنتاج الدالة مشركاً إياها فى اللعبة المسرحية، بتأثيره وحقق عينه النقدية، وإبعاده عبر مؤشرات التغريب عن الاندماج الأرسطوى.

(٢) توجيه الاهتمام إلى أهمية الإعداد المسرحي «التقدي» لنصوص من الأدب الشعبي، وتحديثها وإعطاءها وظيفة جديدة، فقد كان بريشت يهتم بالإعداد المسرحي لنصوص سابقة يقوم بإعدادها تبعاً لمفهومه في المسرح الملحمي، خاصة من درamas شكسبير وأعمال القرن الثامن عشر، حيث أسمى بشكل كبير توجهه لفرض مفاهيمه عن التعليمية والسياسية، وكذلك الأيديولوجية في خلق «جماليات مسرحية أصلية وجديدة»<sup>(٢٥)</sup>. ومن أشهر مسرحياته التي أعدها عن نصوص من الأدب الشعبي «دائرة الطباشير القوقازية» من الأدب الشعبي الصيني<sup>(٢٦)</sup>، ودراما «السيد بوونتلا وتابعه ماتي»<sup>(٢٧)</sup>، وهي من الأدب الشعبي الفنلندي، ويرى بريشت أن يكون عملاً ما شعبياً يعني أنه عمل يمكن لجمهور الناس الكبيرة أن تفهمه، ومعناه أن العمل يستعيض أساليب تعبير الناس وبثريتها، ويتبني وجهات نظرها، وأن يمثل القطاع الأكثر تقدماً من الشعب بفتحة مساعدته على جر القطاعات الباقية لفهم أنفسها..)، مؤكداً أهمية تعرية سببية المجتمع المعتقد، وفضح الأطروحة المهيمنة والتي تمثل أطروحة الشريحة المتسلطة، متمنياً إلى أن غاية الفن هي

تبني مسرحه للقضايا الاجتماعية - وتناسها مع تحولات فترة الستينيات في مصر - وتركيز مسرح بريشت الدياليكتيكي على الوظيفة الاجتماعية للفرد، مما أوجد ترابطاً بين القضايا الملحة، إيان تلك الفترة في الواقع المصري، وبين أسلوب ورؤيه بريشت في مسرحه الملحمي وما يعالج فيه من قضايا اجتماعية وسياسية، لذا يمكننا القول إن بريشت - على الأقل على المستوى النظري - قد أثار انتباه الكتاب المسرحيين والملحقين إلى وظيفة المسرح الاجتماعي في المحاور الثلاثة الأساسية التالية:

(١) الوعي بالمسرح كأداة للتغيير، تعرّض إمكانات تغيير الواقع «وليس كما تعودنا في المسرح الأرسطوي الذي يتعامل مع الواقع على أنه واقع ثابت»، ناقداً وظيفة المسرح كمنتج لتسلية توضع في النهاية كأداة لخدمة طبقة بعينها، وذلك بتوجيه الاهتمام إلى دور المسرح الشرعي في عملية الحراك الاجتماعي وتغيير أنماطه السائدة، مؤسساً خطاباً نقيضاً وجمالياً معاً رضا في الاتجاه الاجتماعي للخطاب الأرسطوي - في جعله أداة للتطهير الجماعي يقوم بتمرير القائم على ما هو سائد - متوجهاً إلى أن: على المسرح أن يجعل صورة الواقع الذي يتغير تثير لدى الجمهور روحًا طيبة ومواطفة سارة.

(٢) تحديد الممارسة الفنية المسرحية بجانبها الدرامي «النص» والمسرحي «التحقق» من خلال سياق فني شامل، يركز على دور الجمهور بجانبيه

بعض الشخصيات من أدوارها لشد انتباه النظارة إلى بور أخرى في المسرحية، ومع ذلك لا يمكن -بأي شكل- اعتبار هذا العمل عملاً ملحمياً، وينطبق نفس الحكم على مسرحية توفيق الحكيم «شمس النهار» عرض المسرح القومي (١٩٦٤ - ١٩٦٥)، برغم ما فيها من تأثر بالمسرح البريشتي مثل تطورها اللامتحني واعتمادها على الأبيسودية (Episodic) وهدفها التعليمي، وتقع مسرحية رشاد رشدي «اتفرج يا سلام» تحت نفس التوصيف (عرض ١٩٦٥).

ومن المسرحيات التي اقتربت كثيراً من منهج بريشت وأسلوبه، مسرحية «لومومبا» عرض موسم (١٩٦٥ - ١٩٦٦) المسرح القومي، لـ «روعف مسعد».

كما تأثر بأسلوب بريشت، مسرحية «سليمان الطيب» لأفريد فرج، عرض المسرح القومي (١٩٦٥ - ١٩٦٦). ونرى فيها تأثيرات واضحة مثل وجود جوقة تمنع الجمهور ما يحتاجونه من معلومات، وأحياناً يقومون بدور الكوروس كما هو في المسرح الإغريقي من تعليق وحكم على الحدث، حيث تبدأ المسرحية بالكورس وهو يشارك المشاهد مباشرة في سياق المسرحية بالشرح والتعليق على الأحداث، مع وجود عشرات المشاهد القصيرة المتتابعة.

كما استخدم كثير من مؤلفي الدراما الراوى، وأحياناً دون مبرر درامي أو وظيفة واضحة، كما في مسرحية سعد الدين وهبة «ببر السلم» عرض موسم (١٩٦٦ - ١٩٦٥).

السيطرة على الواقع، أما اللذة التي تتبع من ذلك إلى حد كبير فهي التعرف على إمكان السيطرة على هذا الواقع وتغييره.

وقد كتبت في الستينيات كثير من المسرحيات التي اعتمدت على الموروث الشعبي مثل «شفيقية ومتولى والمستخبئ» لشوقى عبدالحكيم عرض مسرح الجيب (١٩٦٣ - ١٩٦٤)، و«حلاق بغداد» لأفريد فرج عرض المسرح القومى (١٩٦٤ - ١٩٦٥)، و«خيال الطل» لرشاد رشدى عرض موسم (١٩٦٤ - ١٩٦٥)، و«سليمان الطيب» لأفريد فرج عرض موسم (١٩٦٥ - ١٩٦٦)، و«اتفرج يا سلام» لرشاد رشدى (١٩٦٥ - ١٩٦٦)، و«ليالي الحصاد» لحمود دياب (وهي مسرحية شديدة الارتباط بالساحر الشعبي) عرض موسم (١٩٦٧)، و«على جناح التبريزى وتباعه قفة» (١٩٦٨) لأنفريد فرج، وغيرها كثيرة، وإن كنا نرى أن بعض هذه الدرamas قد كتب لمحاولة البحث عن قابل مسرحي عربى بعد دعوة يوسف إدريس الشهير للبحث عن المسرح القومى فى موروثنا الشعبي وجذوره الأولى.

وتوجد فى كثير من درamas تلك الفترة ومسرحياتها تأثيرات بريشتينية متفاوتة فى أهميتها وتأثيرها فى التنسيج العام للنص<sup>(٢٨)</sup>، ومنها «الغرافير» ليوسف إدريس، عرض المسرح القومى موسم (١٩٦٣ - ١٩٦٤)، حيث نرى فيها بجانب تأثير مسرح العبث صدى من المؤثرات البريشتينية خاصة فى بداية العمل، مثل ظهور المؤلف واستخدام الراوى، أو خروج

محمود دياب «باب الفتوح»، وهى من أجمل النصوص وأعذبها فى المسرح المصرى.

وترى حياة جاسم محمد فى أطروحتها للدكتوراه<sup>(٢٩)</sup> أن المسرحيات «اتفراج يا سلام» لرشاد رشدى (١٩٦٥)، و«آه يا ليل يا قمر» لنجيب سرور (١٩٦٥)، و«الزير سالم» للفريد فرج (١٩٦٧)، و«بلدى يا بلدى» لرشاد رشدى (١٩٦٨)، و«ليلة مصرع جيقارا» لميخائيل رومان (١٩٦٩)، هي مسرحيات ملحمية، لأنها ت تعرض الخلفيات الاجتماعية الواسعة لشخصياتها، وتحتفل هنا مع حياة جاسم، لأن هذه المسرحيات، وبرغم وجود تأثير بريشته واضح فيها، إلا أن ذلك ليس كافياً بتأى حال لانتسابها للمسرح الملحمي ومفهومه البريشتى، وذلك إما لنبذاب أحد المركيزين - السابق تناولهما عند شرح المسرح الدياليكتيكي - أو لعدم تكاملهما معاً.

إن التغريب لا يتم فقط عن طريق استخدام مؤثرات تغريبية، ولكن بالتأكيد الفنى على المكن الآخر والمحتمل للواقع، وهو ما يخلق شكلاً من الجدل، إنها الرؤية الشاملة للنص وأسلوب تنفيذه، إنه الجدل الذى يربط بين المضمون والشكل، إن تعدد الشخصيات والأماكن والأحداث أو تغطية دراما ما لفتررة زمنية طويلة مع تعدد خطوط الفعل الدرامي، ووجود أكثر من حبكة، وتجاوز الأحداث والمناظر مع بعضها، هي سمات لأبيسودية آى عرض (٤٠)، وليس للحميته، وإن اعتبرنا كل درamas

ونلاحظ تأثير بريشت الواضح على كثير من المسرحيات المعدة من الموروث مثل مسرحية «آه يا ليل يا قمر» لنجيب سرور عرض (١٩٦٧)، ومسرحية الفريد فرج «الزير سالم» (١٩٦٧)، والتى امتلاط بمؤثرات بريختية أسهمت فى نزع الكثير من رونق المسرحية وتأثيرها، وبرغم ذلك تبتعد المسرحيتان عن مفهوم بريشت وأسلوبه الشامل فى المسرح الدياليكتيكي.

وتجد بعض المؤثرات التغريبية فى مسرحية رشاد رشدى «بلدى يا بلدى» عرض (١٩٦٨)، والتى لا يمكن اعتبارها بأى حال مسرحية ديناليكتيكية حتى مع وجود نهايتها المقصمة، فالمسرحية لم تطرح بداخل الواقع (يتخطى فيها التطور الدرامى الكارثة إلى الفعل)، فالمسرحية تنتهى والجماهير كما هي باقية على سليمتها.

ومن المسرحيات التى حملت مؤثرات بريشتية تستطيع أن ندرج «ليلة مصرع جيقارا» لميخائيل رومان (١٩٦٩)، ومسرحية الفريد فرج «النار والزيتون» (١٩٧٠)، وبرغم انتفاءها للمسرح الوثائقي إلا أنها تحمل مؤثرات بريشتية مثل تعدد الشخصيات والمشاعر، وسرعة تحولها، ونضم إليها أيضاً «جواز على ورقة طلاق» للفريد فرج، والمؤثر البريشتى فيها قوى مثل البداية المفتولة، والحوار بين المخرج والمؤلف، وكشف سر اللعبة المسرحية أمام الجمهور، ونضم إلى هذه المسرحيات مسرحية

في ضعف بعض النصوص الدرامية وتفكها بسبب سوء استخدام هذه المؤشرات (٤١).

٢ - توظيف تقنيات بريشتينية بشكل محدد، وبدرجة من الوعي دون الالتزام بمفهوم بريشت الكلى، وأكثر من مجرد تحت هذا التصنيف الدرامات التى حاولت البحث عن قالب عربى خالص.

٤ - التعامل مع مفهوم بريشت الدياليكتيكي فى نظريته الجمالية بشكل ناضج على مستوى النص والعرض، ومسرحية رءوف مسعد «لومومبا» من أفضل الأمثلة على ذلك.

وفي النهاية نرى أن تأثير بريشت الفعلى وتطبيقات مذهبة الجمالى فى المسرح المصرى فى الستينيات، أقل مما هو معروف ومتافق عليه تقديما، سواء فى حالة الحكم أو فى حالة التوصيف، وإن كنا لا ننكر وجود أمثلة على درamas استواعبت منهجه الجدلى ورؤيته الجمالية وطبق فيها ذلك بشكل ناجح وغير مجزأ، وفي الوقت نفسه الذى استخدمت فيه كثير من مؤشرات التغريب فى مسرحيات أخرى جانبها التوفيق والنجاح عند استخدام منهجه بريشت أو تطبيق نظريته الجمالية، الأمر الذى أسمهم فى خلق حالة من الانخداع النقدى والتضخيم لآخر بريشت فى المسرح والدراما المصرىين، ويمكن تفهم أحد أهم أسباب ذلك فى ضوء أن مؤشرات بريشتينية بعينها (مثل الرواوى «السرد» وكسر الحاجز الرابع «الاختلاط بين المؤذين» والمتفرجين، وهما خصيستان

شكسبير ملحمية، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن استخدام مؤشرات التغريب (V. Effekt) - وقد ذكرنا كثيرا منها أثناء السياق - فى دراما ما لا يعني بالضرورة انتفاءها لمسرح بريشت الدياليكتيكي أو لرؤيتها الجمالية، تلك المؤشرات التى يصعب فصلها عن نسق المسرحية الكلى وتركيبها الكامل. إن استخدام مؤشرات التغريب وتقنياته دون وعي لرؤيه بريشت الجمالية ومذهبة الدرامي الدياليكتيكي، لا تعدو أن تكون مجرد تجديد شكلى إن لم تتحول إلى عيب فى النص الدرامى يضيقه ويخلخل تمسكه.

من هذا العرض السريع لنهج بريشت المسرحي الجدى وتأثيره فى مسرح الستينيات المصرى، نستطيع أن نحدد تصنيفات أربعة تدرج تحتها التأثيرات البريشتينية فى مسرح الستينيات المصرى:

١ - استخدام مؤشرات بريشتينية تفريبية، سواء فى الدرamas أو فى أساليب الإخراج على موضع أو درamas بعيدة كثيرة عن جماليات المسرح الدياليكتيكي ومفهوم بريشت الشامل له، مما تسبب فى فصل واضح بين رؤية بريشت الجمالية وواسطة النص الدرامى، مُحققاً كعرض. وتوجد الكثير من الدراسات المذكورة آنفاً ينطبق عليها هذا التوصيف.

٢ - استخدام مؤشرات بريشتينية على سبيل التقليد أو التجديد، مما تسبب

## المراجع والهوامش

(١) انظر

أستون، الان & ساقوتنا، جورج. المسرح والعلامات. ترجمة السيد السباعي. مراجعة محسن مصيلحي (وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي. د.ت) ص من ١٣١ - ١٢٢.

(2) See: Patterson, Michael. The Revolution in German Theater, 1900 - 1933. (Routledge & Kegan Paul. London. 1981) p.1.

(3) See: Taylor, John R. The Penguin Dictionary of Theater, (Penguin Book, Great Britton. 1979) pp. 44 - 5.

(4) See: Stayan, J. L. Modern Drama in Theory and Practice. Vol III (Cambridge University Press. London. 1981) p. 141.

(5) Patterson. Op. Cit., P.5.

(6) See: Ibid., pp. 152 - 6.

(7) بريشت، برتوت. نظرية المسرح الملحمي. ترجمة جميل نصيف (عالم المعرفة. بيروت. د.ت) ص ٢٨.

(8) بروستاين، روبرت. المسرح الشوري، دراسات في الدراما الحديثة من إبس إلى جان جينيه. ترجمة عبد الحليم البشلواوي. ص ٢٢٨.

متأملتان في معظم أشكال الفرجة الشعبية مثل عروض الشارع وفن الرواوى الملحمى والقصاصن الشعبى والسامر وغيرها)، قد أثرت بشكل كبير في ذيوع استخدامها وتقبلها جماليًا من جانب كثير من كتاب الدراما، فضلًا عن قبولها من قبل المشاهدين تماسًا بشكل قوى— وأحياناً لا شعوري— بالذاكرة الجمعية للناس التي احتفظت بجماليات تلقى مسرحية مرتبطة بفنون الفرجة الشعبية وأساليبها المسرحية البدائية، وليس مستغرباً ملاحظة هذين المؤثرين في المسرحيات التي اعتمدت على الموروث الشعبي مثل «آه يا ليل يا قمر» لنجيب سرور، ومسرحية «الزير سالم» لأفريد فرج، ومسرحية «اتفرج يا سلام» لرشاد رشدي، ومسرحية «ليالي الحصاد» لمحمد دياب.

يقول بريشت: حقاً إن أسهل وسيلة للوجود إنما تتم عن طريق الفن. ويقول: «إن الأشياء كما تبدو لنا الآن تخفي في داخلها شيئاً آخر ينتمي إلى الماضي - في الوقت نفسه - ومعارياً لوضعها الحالى».

- (11) Kathe Rulicke - Weiler "Die Fabal التغيير، مقالات في منهج بريشت الفنى إختيار ومراجعة: قيس الزبيدي (دار ابن رشد، بيروت) ص ٣٧
- (12) See : Ibid.p.49-50.
- (12) هلتون، جولييان نظرية العرض المسرحي. ترجمة: نهاد صليحة ( الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٤) ص ٢٤١
- (14) See : Ibid.p.38-39.
- (15) ويمكن الرجوع إلى هذه النقطة في: - Szeliski, John Von. Tragedy and Fear, Why Modern Tragic Drama Fails (The University of North Carolina Press, C.Hill).
- Steiner's, George. The Death of Tragedy. 1961.
- (16) انظر: أوين، فردريلك. برتولت بريشت. حياته، فنه، وعصره. ترجمة العرييس، ابراهيم (دار ابن خلدون، لبنان) ص ١٦٢-١٦٣ (١٩٨١)
- (17) See: Fokkemo, Douwe&Ibsch, Elrud. Theories of Literature in the Twentieth Century. (C.Hurt & Company. London. 1978) p.119-121.
- (18) See: Boal, Augusto. Theater of the Oppressed. Translated to English by: Charles A. & Marino McBride. (Urizen Books, NewYork, 1979) p.46-48.
- (19) ينتلى، إريك. الحياة في الدراما. ترجمة: جبرا ابراهيم جبرا. (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت. ١٥٦ ص ١٩٨٢، ٣)
- (20) See: Patterson, Op.Cit., p.154-155.
- (9) The Theory of Modern Stage, An Introduction to Modern Theater and Drama. Edited by: Bently, Eric (Penguin Book Ltd. U.S.A, 1988) p.83.
- (10) See this table in details in: Brecht on Theater, translated into English by: Willette, John. (Eyre Methuen. 3rd ed, U.S.A, 1974). p.37-39.
- (11) Kathe Rulicke - Weiler "Die Fabal التغيير، مقالات في منهج بريشت الفنى إختيار ومراجعة: قيس الزبيدي (دار ابن رشد، بيروت) ص ٢٧
- (12) See : Ibid.p.49-50.
- (12) هلتون، جولييان نظرية العرض المسرحي. ترجمة: نهاد صليحة ( الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٤) ص ٢٤١
- (14) See : Ibid.p.38-39.
- (15) ويمكن الرجوع إلى هذه النقطة في: - Szeliski, John Von. Tragedy and Fear, Why Modern Tragic Drama Fails (The University of North Carolina Press, C.Hill).
- Steiner's, George. The Death of Tragedy. 1961.
- (16) انظر: أوين، فردريلك. برتولت بريشت. حياته، فنه، وعصره. ترجمة العرييس، ابراهيم (دار ابن خلدون، لبنان) ص ١٦٣-١٦٤ (١٩٨١)
- (9) The Theory of Modern Stage, An Introduction to Modern Theater and Drama. Edited by: Bently, Eric (Penguin Book Ltd. U.S.A, 1988) p.83.
- (10) See this table in details in: Brecht on Theater, translated into English by: Willette, John. (Eyre Methuen. 3rd ed, U.S.A, 1974). p.37-39.

- على مسيرة المسرح المصري ٢/٢، جريدة الشرق الأوسط، الملحق الثقافي، اللندن، ١٩٩٧/٣/٥، العدد ٦٦٧٢، ص. ٢٢.
- (٢٤) عبد كمال. الدراما الاشتراكية. دراسة لانبعاثها وتطورها في مصر (المهيئة القومية للبحث العلمي. طرابلس - لمببا. معهد الاتماء العربي. بيروت) ١٩٨٣ (٢٧)، ص من ٢٦١ - ٢٧.
- (٣٥) Stayan. Op. Cit., p. 140.
- (٣٦) نيكول، الاردايس. المسرحية العالمية. الجزء الرابع. ترجمة شوقي السكري (المؤسسة المصرية العامة للتاليف والأنباء) والنشر، الدار المصرية للتاليف والترجمة. القاهرة من ص ١٢٠ - ١٢١.
- (٣٧) انظر: بريشت، برتولت، نظرية المسرح السياسية والمارسة الأدبية، م. س، ص من ١٤٦ - ١٦٣.
- (٣٨) انظر: عبد الهادي علاء، م. س، ص. ٢٢.
- (٣٩) محمد، حياة جاسم، الدراما التجريبية في مصر والتأثير الغربي عليها، ١٩٦ - ١٩٧. (دار الآداب، بيروت)، ١٩٨٣ (٧٢) ص.
- (٤٠) See: Wilson, Edwin. *The Theater Experience*. (McGraw Hill Book Co. New York. 2nd ed. 1980) pp. 257 - 263.
- (٤١) See: Badawi, Mustafa. *Modern Arabic Drama In Egypt* (Cambridge University Press. G. Britain 1986) pp. 141 & 160 & 173 & 179 & 182 & 199.

- (٢١) See: Brecht on Theater. Op. Cit., 26 - 8 & 121 - 9 & 223 - 6 & 241 - 5 & 248 - 9
- (٢٢) ثيسيدس، فرانسيسكو. جارثون. من مسرح أمريكا اللاتينية. مسرح السرد التمثيلي، ترجمة: سمير متولي (مركز اللغات والترجمة. أكاديمية الفنون. القاهرة) من ٧٣.
- (٢٣) See: Patterson. Op. Cit., pp. 176 - 8.
- (٢٤) See: Kathe. Op. Cit., pp. 41 - 3.
- (٢٥) Ibid., p. 36.
- (٢٦) Dymtschutz., A "Brecht, die Ästhetik und die Filmkunst".
- (٢٧) بريشت، برتولت. نظرية المسرح الملحمي. م. س، ص ٧٨.
- (٢٨) م. ن، ص من ٥٨ /.
- (٢٩) نيكول، الاردايس. المسرحية العالمية.
- جزء (٥) ترجمة: نور شرف وحسن محمود. (الدار المصرية للتاليف والترجمة. القاهرة، ١٩٦٦) من ٧٦.
- (٣٠) Taylor. Op. Cit., p. 44.
- (٣١) See: Stayn. Op. Cit., pp. 164 - 176 & 184 - 192.
- (٣٢) بريشت، برتولت. النظرية السياسية والمارسة الأدبية. تحرير: بيتر ناتس، فيبر وهيبورت هاين. ترجمة: كامل يوسف حسين (سلسلة المائة كتاب. دار الشთون الثقافية. بغداد، ١٩٨٦) من ٢٨٢.
- (٣٣) عبد الهادي، علاء. « بصمات بريشت

نقد

ن

## قصيدة أشرف الصباغ السرمدية

زيين العسال

درجة الدكتوراه في الفيزياء من جامعة موسكو.  
يرى أرسطرو: أن الأحلام مجرد بقايا أو مخلفات من الانطباعات الحسية العرضية وكانتها الدوامات التي نراها كثيراً في الانهار، والتي يكون لها نمط لا يتغير ومع ذلك فقد تغيرت إلى أشكال جديدة بفعل ما تواجهه من بعض العوائق!

قصيدة سرمدية في حانة يزيد بن معاوية، المجموعة القصصية الأولى للأديب أشرف الصباغ تضم اثنتي عشرة قصة هي: قصيدة سرمدية في حانة يزيد بن معاوية، أنا وهي ويوفى، بهلوى في بلد الجحوش،

تحتل أشرف الصباغ موضعًا لا تحظى العين بين المبدعين من تنطلق عليهم تسمية جيل الثمانينات، وهو جيل قد تشكلت معظم ملامحه، ولم يبق إلا الإضاءات النقدية التي لا تعود - للأسف - بالنسبة لحياتها الإبداعية بعامة نقاط ضوء منتشرة، يصعب أن تشكل مساحة المchorة بكل ما تتطلبه عليه من تكويشات وألوان وظلالة.

لقد استطاع أشرف الصباغ في قصصه القصيرة - وهي قليلة نسبياً - أن يمثل صوتاً يحاول التعبير عن الذات القصصية، فقد توزع - منذ صباح - بين العمل والدراسة حتى انتهى به إصراره إلى الحصول على

مقامك؟

الحلم هنا هو ما هو إلا قشرة يزيلاها القاصم حينما يريد معبراً عن سرد يتسم بالإطالة خاصة الحديث عن طفولة الراوى .. فيكون أمامنا الكتاب والمعنى ، ليبرون إلى رؤية الحاضر تنافيأً عنها الإيجابية مستحضرأً شخصية أبي ذر بكل ما تحمله من مواقف والروح تتشقى رغم أنها صارت قصيدة على لسان الطين، ويتصير الراوى هو المروي عنه شاهداً على أحداث وعصور ولت، معلنة عن وجود حقيقي للحلم فعالم القرية هنا يتشكل في ذاكرة الراوى العالم كله أرى معاوية يقر، والأخر يكشف عن عورته الخلفية بممض إرادته ، ويزيد يسخر حتى مطلع الفجر ، فائقلاً سيف وأضرب .

النص يستحضر شخصيات تاريخية.. معاوية ويزيد والجاج والحاكم أمام الحسين والمسيح وأبي ذر وأبي حيان والشهروبي من أدانهم التاريخ أمام من قدموه حياتهم فداء لخلاص البشرية . ومع تعدد الرموز تتعدد الدلالات، فهل كل هذا أحد ثق الغريب؟ وهل التصريح الراوى بجلد

هل هو إنسان حقيقي أم حالة كونية استشعرها الراوى؟ هل أراد تقديم ملامح مخلص من الشورى الأثام ، يوازى - في ما فعل - الحسين والفارس!

يقول الشاعر السويسرى كارل شتبلر : "الاحلام لا يمكن ان تتحقق، ذلك أنها تتحلل عندما يحاول الذهن

ملخص ما نشر عن سليم ، جاري البحث والتحري، الآخر ، تفاصيل قاهرية، موت البرتقال في سبع قصص قصيرة، اللعنة طائر غريب.

"قالوا بالسر إن باحوا تباح دمائهم البوح في الحقيقة يقابل القتل والفناء، وشة بوح آخر لا يسلمنا للموت ، وإنما هو حياة أخرى، إنه بوح العلم.

البوح ينزعه الصمت محاولاً انتزاع مكانه، عليه بغير الواقع المازوم ليعادل بذلك في غالبية القصص العلم مستتراً حيناً، أو معلناً عن نفسه أحياناً.

وللتناول - على سبيل المثال - قصتين من قصص المجموعة تثلان بالتین من حالات العلم.

"في قصيدة سرمدية" تغيب الأسماء فلا يهم تحديد الشخصيات، فهناك العمة والجد والسفير ، وهذا الغريب القادم للقرية، وهناك وعن تام من القاصم أشرف الصباغ في إطلاق لفظ "عفريت" بما يتلاءم مع "الملامع المنقوشة بازميل خرافى".

فالشخصية تنتهي إلى عالم آخر عالم القدرة والمعرفة، عالم يتمتع بشيء قد يعجز الإنسان عن الإيتان بها. لفظ "عفريت" يستدعي بالضرورة الميراث اللغوي، فالعفريت من العفر بالسكن والتحرير لظاهر التراب، الجمجم بين السكون والحركة يتواقام تماماً مع ما أعلنه القاص في تقديمه للمجموعة ، والتحرك السريع يجعلنا نستحضر الآية الكريمة قال : عفريت من الجن أنا آتيك به قبل أن تقوم من

بين المنطق وبين الصمت". إن تجاوز هذا الخطاب الصوفي مع عبارة "طقوس أهل قريتنا عمياً، مثلهم، وأخبيث من ادعاءات الكواكب الإحدى عشر، وأمر من أنبياء الذئب الذي التهم الثاني عشر وأنت الثالث عشر.. يضعنا أمام إشكالية التركيب الأسلوبى الذى اتكأ على الموروثات والحوادث التاريخية، وقد استهوت أشرف الصياغ هذه الإجادة، فقدم هذه القصة معلناً عن قدرته على هضم العديد من القراءات لخرج قصته بهذا الأسلوب، طرح أسئلة لا تأتى مباشرة ثقيلة على النفس، بل تختلف فى ثوب من المقابلة والمفارقة والع匕انية أحياناً، من خلال حركة السرد المستمرة التى قد يقطعها حوار قصير، فلا يهم التواصل مع الآخر، لكن المهم تسجيل الواقع من خلال ما تستشعره أنا الرواوى.. فتكتشف له الحقيقة كاملة غير منقوصة.

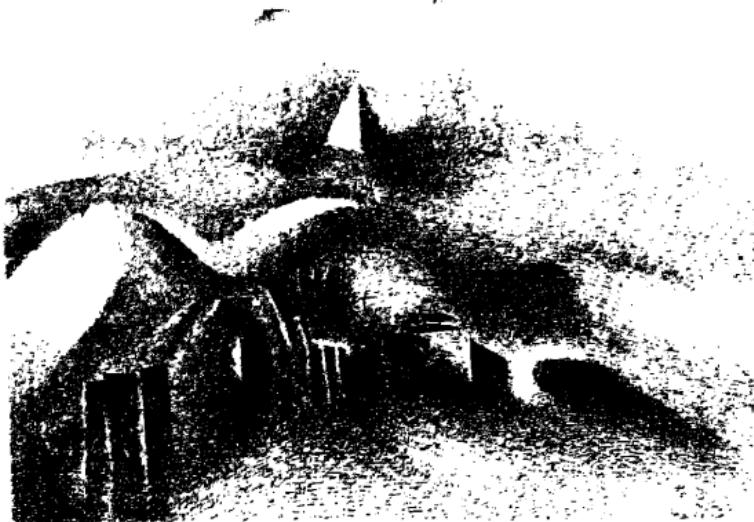
وفى قصة الآخر والمهداة إلى روح إبراهيم فهمى، تبدأ القصة برصد علاقة حيادية يطلق عليها فى القصة "علاقة تحاشى" كنت دائماً أحاول أن أبدو محايضاً وموضوعياً عندما أتحدث عنه، بل كنت أنتقى الالفاظ والكلمات والجمل بحذر شديد.. المكان فى القصة يعلن عن تأثيره فى تحديد العلاقات بين شخصيات القصة، فهناك، شبرا، المقربلين، الدرب الأحمر، المقطم، الزمالك، سليمان باشا.. يغيب وصف هذه الأماكن بالتحديد وإعطاء ملامح مكانية تيزها عن بعضها .. إلا أن الرواوى وهو القاص ذاته - المفترض فى

العقلانى أن يمسك بها فى كلمات" لكن ثمة كسر لهذه المقوله فى القصة فالتفاصيل الدقيقة تأتى فى سياق الواقع، وتشكل الحلم وتخلن عن ذاتها، فالولد يذهب للكتاب، ويعاقب من معلمه "سيدنا يدق ساقودا يومياً فى أعماق روحي".

الشخصيات تقدم من خلال السرد والوصف أو مزج الوصف بالسرد، لتحصل لحالة تصاعدية مستمرة تنطلق من الأفراد إلى حركة القرية كمجتمع. لم نفكّر يومياً فى تحطيم الأمتنام فى نقوشهم<sup>١٧</sup> "أهل قريتنا يبحرون بالمال والقلوب الصدئة، الصمت يورقهم، إنه صمت ما قبل الفعل، لكنه أبداً لا يكون صمت موافقة وتلقى، أما حضافتهم فهو كالعنين المنقوش.. كلّا لهم حماقات لا تنطلق على الصغار يهزون رءوسهم ولا يؤمنون "الصغار يبحثون عن الحرية ، فيكسرون حالة الكذب التي منعها الكبار".

"أعجبتهم حكاياك فالتفوا حولك فى الأمسيات المترعة بسحر صوتك، هل انتمسح الحكى على المعرفة المستيدة؟! ص ٢٠ هذا سؤال طرحته القصة - لكن يعقب ذلك فقرة مليئة بالتعابيرات الصوفية تهيمن على النص..

"الوحدة تزرقك وقطنة الطبيعة العقيبة لا تسعفك، ومهما تعدد العشق حدود الصمت وانكشف الستار عن الخوف ، فالقييد إشارة فى بحر الوصل، وللحرية آفاق عند تخوم الروح، وعاجلاً أو أجلًا سيتساوى الحد الفاصل



خفيفاً هو الآخر قمع المقهور، فهي شخصيات تطالب الأدباء بدفع ثمن ما يشربونه أو يأكلونه. القصة تقترب من كتابة الذات متوارية خلف حدث يفترض أننا جمِيعاً نعرفه، موت إبراهيم فهمي، موت إنسان بسيط عانى الفقر والضياع، لتصير الذات كل جمعى وتتجه بالإدانة إلى المجتمع ككل، ومجتمع الأدباء خاصة، لتتفتح ذواتنا أمام مرآة قام واحد منا بكسرها نيابة عنا، فلا فائدة من الملة تشظى الذات لأننا لم نعد - كما تبين القصة في زمن الحلم والمراوغة.

I- On Dreams, In Para Natralla,  
Laebclassical Library, 1957,363

موسکو - والذى كان يحيا حياة الأدباء ويتردد على أماكن تجمعهم حيد المكان لصالح الوصف وحركة القص ليبرز من البداية مفارقة بين عالمين يعيش داخلها الرواى، عالم آتى منه، وأخر يعبره ليصل إلى البار. أطلق على الأول الخراب الجميل أما الثاني فيمثله بشر يتحركون في نشاط وحيوية، بيع وشراء "يتمنى في هذه بدون مساومة أو وجع قلب..." إنه أيضاً بيع لكنه - قطعاً - يختلف عن بيع الجسد!.. هذا هو منطق القصة، صراع بين عالمين خفي ومعلن وبينهما يقع تجمع الأدباء، المقهى والبار وتسسيطر شخصيات بعينها : الحاج مرقس والمعلم عطية وسيد، شخصيات تمارس قمعاً

نص

ن

## خشب ونحاس بمسؤولية سمية رمضان

عاطف سليمان

تهفو إلى إحياء أثمن ذكرياتها، أن  
تضع قدميها على الأرض وتتناثر  
وتلمس الأرض بيديها فتساقط نجوم  
من بطونها دون أن يعلن في الملائكة  
أوبة تاسعة التاسوع، نوت.  
عندئذ لن تنسى أنها هي من  
خرجت من الجب بكتانها الذي لسع  
الحبيب وعمده، وتذهب كي تعد الدنيا،  
تعلأ آثار محاريبها من قطر الندى،  
وتفسح الورع في أفئدتها كهانها، وترم  
التاريخ منذ المبدأ، وتتنكر بالأصياغ  
وترتش وجهها بالحيل، وتذهب إلى  
حفل حبيبها لتزف إليه كنزها  
العويسين:  
ـ أنا نوت، وأنت مسدت على

إلام ترنو؟  
الخارجة من الجب، بكتانها المتتسخ  
وكاحليها المشبوحين بالسلسل، إلام  
تهفو؟

ترنو إلى سماوات زرق يتغشها  
قمر وشمس تتجلّى أضواؤهما  
وأنوارهما على حجر الخاتم الكريم  
فيطرح ألقه النقيس، وبه تذهب  
الخارجة من الجب إلى الحبيب، وتقدمه:  
ـ أهوى أن تسجن خصلات شعرى  
تحت لمسة يديك!  
يمسد على شعرها، ويطلق البخور  
ويفك المنظور من أغلالها وغير  
المنظور، ويهمس لها من أوج عدالتة:  
ـ لم تجهز الدنيا بعد لنا.

بالإطلاع على مسارب الروح الرهيبة.  
من هنا، وبدورها، ألقىت چانين فى  
جيها الموصوف بالجتون، وهى التى  
ستوالى، لاحقاً، ملء الجب بقطر الندى  
الذى هو فيض البشر أصلًا، بخاره،  
هاربه.. وهى تلتقط الفالت كى تعىده  
إلى منيعه.

المرأة لا تقبل ولا يمكنها أن تتقبل  
ترك الصحراء بغير خيرة. الجب  
الملان هو ذخيرة الصحراء وشرها وما  
يفرقها عن الحميم، والمرأة تقارب  
المستحيل والجتون - ما هما؟ - كى  
تعيد للحب جدواه بمساهمة لا يفهمها  
عقلاء ولا يقرها قياسيون.

جب الصحراوة هو ثدي الأم بدون  
مواهبة تقريباً، والمرأة لا تتوانى عن  
رسالتها: الإثمار: إعادة الماء إلى الجب:  
بث اللبن في الثدى الجاف، وبكلمة  
أخيرة إعادة الاعتبار إلى كل منته.  
أما الإثمار، فإنه يحدث - ويا  
للروعـة - وفى كل الأحوال - بلا ضجة  
ولا جلبة، بل بسكون تام.

شعرى من قبل!  
لا تجده، لأن كُنس مع الدنيا  
القديمة، فكلماته كن أعظم منه، وكان  
حثائه أرق من قلب، ولو قدر وجوده  
مجددًا فلن يعود لانتقاماً أن يمس منها  
شعرة، فهو من أذاعت فى قلبها وقد  
غدت حرة:

- أنا داعرة نرجسية.  
متسلحة بالنقىضين، الشهوة الكلية  
والاستفناه الصارم، وجدت سبيلها إلى  
العزلة، وتعلمت كيف تساند الروح  
وكيف يصان الجسد ثم كيف لا ينبغي  
أن يصان ما بعدهما، الأشياء قاطبة.  
كانت چانين قد حسمت الأمر: إن  
الرحلات للبنات مميّة.

فما بالها لو أثبتت بالرحلة  
القدس، المعقودة على قلب الخارجى من  
الجب لائذة بسماعها الصغيرة، التى  
هي بالضبط قبة بطنها وقد علت  
وتعالت.  
چانين أدت رحلاتها رسمياً على رزم  
الورق الأبيض غير سامة لأحد

## نبض الشارع الثقافي

إعداد: مصطفى عبادة

والمفكرين والفنانين المصريين، بدءاً  
باغتيال «د. فرج فودة»، والحكم  
بتغريق «د. نصر حامد أبو زيد» عن  
زوجته، استناداً إلى دسته، وطعن  
«نجيب محفوظ»، ومحاكمة فيلم  
«المهاجر» ليوسف شاهين، وما يجري  
لعدد من الكتاب الشباب تحت ما يسمى  
المساس بالعقائد وال المقدسات:  
فقد تمت مصادرة «الطرف الأزرق»  
من الطيف» للناصر ياسر إبراهيم، و  
«الصقار» لسمير غريب على، التي تم  
سحبها من منافذ بيع هيئة الكتاب  
(ذهبت بنفسها للتاكيد من سحبها)  
فأخيرني البائع بأنها غير موجودة،  
ولما سألته: غير موجودة أم سحبت؟

امسک : مفكّر

سيدخل العقد الأخير من القرن  
العشرين، التاريخ باعتباره عقد الحجر  
على حرية الإبداع والفكر والاعتقاد،  
سواء من الجماعات الإسلامية  
(بحصانتها المتعددة)، أو من مفكرين  
ومشائخ ينتهيون إلى الفكر الإسلامي  
العلثامي المتشدد، أو حتى على مستوى  
الدولة التي أصدرت تشريعياً يقضى  
بحق النية وحدتها في رفع دعاوى  
الحسبة.  
ففي السنوات الخمس الأخيرة ابتداءً  
من عام ١٩٩٢، تم الاغتيال الجسدي  
والمعنوي لعدد من أبرز المبدعين



حسن حنفي

يكتبون في الصحف، تبدأ القضية عادة بإصدار بيان تكفيiri، يدعى مناقشة الأفكار ثم ينتهي إلى التحرير، أو رفع دعاوى قضائية، ثم التصفية الجسدية.

### سيناريو متكرر

بدأت وقائع القضية الأخيرة هكذا: نظم الدكتور «عبدالعاطي بيومي» عميد كلية أصول الدين السابق ندوة عن «الفكر الفلسفى والعلقى عند الإمام محمود شلتوت» شيخ الأزهر السابق، «بمناسبة الذكرى الـ ٢٦ لوفاته»، دعى إليها د. حسن حنفى، ضمن مجموعة من المفكرين المصريين، ولاقت الندوة ومحاضرة د. حنفى بشكل خاص، نجاحاً واستحساناً من جموع الحاضرين، لكن أحد أساتذة الكلية - وهو د. يحيى إسماعيل حبلاوش - اغترض على مشاركة د. حنفى، وجرت مشادة بينه وبين د. بيومى. تبع اعتراض د. يحيى من أن د. حنفى «أهان الذات الإلهية في كتبه وسخر منها، كما سخر من الرسول ومعجزاته، وأهان مشائخ الأزهر وذمهم». (جدير بالذكر أن د. يحيى صاحب بيان التكفير لم يقرأ كتاب د. حنفى كما صرحت في حواره مع «الاهالى» حين قال: لم أكن قد قرأت أى شيء لحسن حنفى إلا مقالات صحفية فقط، حتى اشتريت كتابه «من العقيدة إلى الثورة / ٥ أجزاء»).

لكن د. بيومى منظم الندوة رفض هذه المجمع، ودعاه لمناقشة الرجل (أى د. حنفى) في أفكاره داخل الندوة،

ابتسم بابتسامة ذات معنى وقال: يعني.. سُحبَت!، ومصادر عدّ «إبداع» الأخير عن «الجسد في المضاربة» وكتب أخرى كثيرة من بينها: «حقيقة الحجاب وحجية الحديث» للمستشار محمد سعيد العشماوى، والتحليل النفسي للأنبياء»، و«العار» لتسليمة نسرين، كما أن الحجب ما زال سارياً على كتب: «فقه اللغة العربية» للويس عوض، و«تاريخ الإلحاد في الإسلام» لعبد الرحمن بدوى، و«أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ.

ومن المفارقات اللافتة للنظر أن عمليات مصادرة أخرى تتم في أنحاء الوطن العربى وخارجه (فيما يبدو أنها ظاهرة عالمية)، فقد صودر كتاب المفكر الفرنسي روژيه جارودى «الأساطير المؤسسة للدولة الصهيونية»، وفي لبنان صودر كتاب «حقيقة الحواس»، وفي السودان - ومصر أيضاً - صودرت رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح، وفي الكويت صودر إبداع الكاتبتين: ليلي العثمان، وعالية شعيب.

وأخيراً في مصر، قضية التكفير التي سازلت وقائعها تجري، وهي قضية تكفير أستاذ الفلسفة الإسلامية(!!) بكلية الآداب جامعة القاهرة، أ.د. حسن حنفى، على يد أحد أساتذة جبهة علماء الأزهر.

ويبدو أن الأدوار مقسمة بشكل جيد ومدروس ومخطط، بين مجمع البحث الإسلامي، وجبهة علماء الأزهر، والمفكرين السلفيين الذين

اشتعالاً.

جرى كل ذلك، بينما د. حسن حنفى في الكويت لقاءً محاضرة له، ولم يرد أن يتدخل في النقاش الدائر، لأنَّه يرى أنَّ جبهة علماء الأزهر ليست جهة اختصاص لمناقشة أفكاره. (جامعة القاهرة لم تدل حتى كتابة هذه السطور برأيها في القضية، على اعتبار أنَّ د. حسن أحد الأساتذة فيها).

بعد ذلك سارع اتحاد كتاب مصر وأصدر بياناً أدان فيه محاولات تكفير د. حسن حنفى قال فيه: «إنَّ بيان جبهة علماء الأزهر، لا يهدى فقط حرية التعبير التي يصونها الدستور، بل يهدى أيضاً السلام الاجتماعي، وينشر جواً من الفتنة نحن أحوج ما نكون إلى تجنبه، في الظروف الراهنة، وفي جميع الظروف». وقال بيان الاتحاد: «إنَّ منهج بيان تلك الجبهة ولهجة يتجاوزان لغة الخلاف العلمي المعتمد إلى اللغة التحريرية». وأكد البيان أنَّ المكان الطبيعي لمثل هذا الاختلاف الفكري هو قاعة العلم، لا استدعاء الجهات الرسمية والشعبية ضد المفكرين».

كما سارت المنظمة المصرية لحقوق الإنسان، بإصدار بيان أدانت فيه محاولات تكفير د. حسن حنفى، من قبل جبهة علماء الأزهر، واصفة إياها «بفرض وصاحتها وتفسيرها الأحادي الاتجاه على المجتمع»، وشدد مركز المساعدة القانونية على ضرورة توسيع الدولة مسؤوليتها تجاه تكفير د. حنفى بموجب مصادقتها على العهد الدولي للحقوق المدنية والسياسية.

فرفض، وبعدها عكف لمدة أيام قرأ فيها بعض كتب د. حنفى، وبالخصوص كتابه «من العقيدة إلى الثورة»، وبيدو من تطور الأمر أنها قرأت موجهة، مخصصة للبحث عما يسميه «الشيخ» (هذيان إحداها)، ثم أصدر بيان الشديد الذي أهاب الساحة الثقافية في مصر، وهو البيان الذي تبرأ منه واستنكره أغلب أساتذة جامعة الأزهر، وكل المصريين المهمومين بمصرية الفكر والإبداع، كما ثفت جبهة العلماء علمها بالبيان المطبوع على ورقها! (بالمناسبة: أ. فهمي هويدي - على طريقة خاصة في قراءة الأمور - يرى أنَّ الخطأ الوحيد الذي ارتكبه د. حبلوش، هو كتابة بيانه على ورق الجبهة.. يعني: هو لا يخطئ الرجل في جوهر ما ذهب إليه، وأنَّ من أثاروا القضية هم مشعلو الحرائق.. متناسياً - لو عاملناه بنفس المنطق - أنه أول من أشعل قضية د. نصر أبو زيد وأخرجهما من الجامعة إلى الرأي العام، وهو الذي أشعل المعركة حول رواية المصمار، وليس الصحافة).

لكنَّ د. حبلوش لم يكتف بهذا القدر، فبعد يومين - بالتمام والكمال وبهذه السرعة - أعد دراسة أخرى عن فكر حسن حنفى تحت عنوان «اختراق القلاع وغزو الحصون والفواجع والمراجع»، كتبها أيضاً على ورق الجبهة في ٩ صفحات وزوّجها على عدد من الصحف وكبار المفكرين الإسلاميين، فوصلت الدراسة ما احتوى عليه البيان من اتهامات للدكتور حنفى، وأفاضت في التدليل على كفره، مما زاد المعركة

- مواليد ١٩٣٥.
- ليسانس أداب قسم فلسفة سنة ١٩٥٦.
- حاصل على الدكتوراه من جامعة السوربون في موضوعي «الفقه الإسلامي ومقارنة الأديان».
- عمل أستاذًا للفلسفة في جامعات القاهرة - تقبل في فيلادلفيا - جامعة الإمام محمد بن عبد الله في فاس بال المغرب - جامعة طوكيو - والأم المتحدة في اليابان - جامعة لوس أنجلوس في الولايات المتحدة - جامعة كيب تاون في جنوب إفريقيا.
- في ١٩٨٩، عين رئيسًا لقسم الفلسفة في كلية الآداب جامعة القاهرة، حتى تقاعده عام ١٩٩٥، ثم أستاذًا متفرغاً.
- أسس الجمعية الفلسفية المصرية سنة ١٩٨٦.
- له العديد من المؤلفات: مقدمة في علم الاستغراب - التراث والتتجديد، المسار الإسلامي - من العقيدة إلى الثورة خمسة مجلدات.
- من / ما هي جبهة علماء الأزهر...، تأسست في يوليو من عام ١٩٤٦، وسجلت في الشئون الاجتماعية تحت رقم ٢٣٦، وكان أول رئيس لها الشيخ محمد الشربيني.
- تم إشهارها رسمياً سنة ١٩٦٧ (لاحظ حساسية التاريخ) وفقاً لقانون الجمعيات.
- توارت قليلاً، ولم يعد لها نشاط في الحياة العامة.
- عادت إلى النشاط عام ١٩٩٣ (بعد اغتيال د. فرج فودة) بتأييد من شيخ

إلى هنا.. جرى تطوران مهمان في القضية: فجبهة علماء الأزهر قررت رفع دعوى قضائية ضد د. بيومي لأنـه حسب ما يدعونـ نعمـ بأنـهم فضيل للإخوان المسلمين (لاحظ أنـ الجبهة نفت علمها بالبيان في البداية).

التطور الآخر: أنـ الدكتور حسن حنفى خرج من صمته، وكتب رسالة (مكونة من خمس صفحات فلوسكاب) وتحتوى على سبع عشرة نقطة)، وجهها إلى عميد كليةأصول الدين السابق د. عبد المعطى بيومي، والحالى د. محى الدين الصافى، دعا فيها لمناقشة مشروعه الفكري بواسطة متخصصين فى علم الكلام والفلسفة، ثم قال فيها: «إنـ امتداد لحركة الإصلاح الدينى الذى بدأها الأفغانى ومحمد عبده».

وبعد أنـ أوضح طبيعة عمله الفكرى وخطأ قراءة د. بيومى له أكد: «أنتـ كلنا موحدون بالله، نشهد أنـ لا إله إلا الله، ونقرؤن برسالات الأنبياء، ولا يجوز لأحد الشق على القلوب واتهام أصحابها بالكفر أو الردة أو الإلحاد، ثم أدان هذا التشهير العلنى والدعوة إلى التكفير والاتهام بالتدمير الذى لا يستفيد منها إلا الإعلام الغربى، ليس دفاعاً عن حرية الفكر، بل تشويهاً للإسلام، ويظل الغرب يزهو علينا بأنه قلعة لحرية الفكر، فينجذب الشباب نحوه راغبين لتراثهم القومى، كما هى الحال الآن فى تركيا».

والقضية لم تحسـ بعد.

## طرق الصراع

من هو د. حسن حنفى ..

عبدالعلى (من المغرب)، وأ.د. فالح عبد الجبار وياسين النصير ومحسن الموسوى (من العراق)، ومحمد نكروب وعلى حرب (من لبنان)، وجمال باروت وعبد الرحمن منيف وبرهان غليون (من سوريا)، وسلiman العسكري وخالدون النقib (من الكويت)، ومحمد جابر الانصارى (من البحرين)، وفيصل دراج (من فلسطين)، وبستر جران (من أمريكا)، بالإضافة إلى مفكرين من إنجلترا وفرنسا وتونس وال سعودية والسنغال والسودان.

تناولت أبحاث المؤتمر العديد من المحاور، من بينها: تيارات الثقافة العربية المعاصرة - عوائق التقدم الثقافي - التنمية الثقافية وصورة المستقبل - الأفق الجديد للتعددية - ثورة تكنولوجيا الاتصال وأثارها - دور العلم في تأسيس ثقافة المستقبل - دور العرب في صنع مستقبل العالم.

وقد أثارت هذه البحوث والمناقشات التي دار حولها العديد من الأسئلة وإعادة التفكير في الكثير من المواضيع والمسلمات التي تحتاج إلى إعادة التقويم، فقد بدأ الفكر العربي والاقتصادي الكبير أ.د. فوزي منصور بطرح السؤال: هل للثقافة العربية مستقبل؟ وهو السؤال المبدي والأولى الذي تردد في كثير من البحوث المقدمة، وذلك للانطلاق نحو تجاوز السلبيات التي تواجهها الثقافة العربية المعاصرة.

**ومحمد فريد أبو حديد**  
بناسبة الذكرى الثلاثين لوفاة

الأزهر وقتها، الشيخ جاد الحق على جاد الحق.

- خاضت الجبهة معارك عدة أبرزها تكفير د. نصر حامد أبو زيد، وطالبت بتغريبه عن زوجته، وأخبرها تكفير د. حسن حنفي.

- تتحدد وظائف الجبهة - حسب لاحتها - في سبع وظائف هي: دفع ما يوجه للإسلام من شبهات - ومناهضة البدع والأهواء والعادات السيئة ودسائس الإلحاد والتطرف - العمل على رفع مستوى الأزهريين مادياً وأدبياً - ورعاية أبنائهم وأراطيلهم - والعمل على صون الآداب العامة - ومحاربة الرذائل الفاشية. (ويبدو أنها أضافت إلى مهامها حديثاً تكفيلاً خلق الله ولما حققا).

### مستقبل الثقافة العربية

أقام المجلس الأعلى للثقافة مؤتمراً قومياً بعنوان «مستقبل الثقافة العربية»، وذلك في المدة من ١١ إلى ١٤ مايو ١٩٩٧.. لمناقشة وتدارس القضايا والمشكلات الفكرية والثقافية التي يفرضها علينا الدخول إلى القرن الحادى والعشرين، وفي إطار تطلع الأمة العربية إلى تأسيس مشروع ثقافى عربى. والجدير بالذكر أن المؤتمر يعقد وقد مررت ستون عاماً على كتاب عميد الأدب العربى «طه حسين» «مستقبل الثقافة فى مصر».

وقد جاء إلى المؤتمر أكثر من سبعين مفكراً من داخل وخارج الوطن العربى ومصر. فقد حضر على سبيل المثال: أ.د. محمد برادة، وأ.د. عبدالسلام بن

رضوى عاشور والدكتور محمود فهمي حجازى كتب عن أبو حديد ومجمع اللغة العربية. كما أدى كل من أ.د. حامد عمار سليمان والمستشار عثمان حسين بشهادتهم عن محمد فريد أبو حديد، بالإضافة إلى كتابات د. محمد عبد المطلب والاستاذ سامي كريم ود. طاهر أحمد مكي.

### أبو حديد: سيرة

- ولد عام ١٩٢٢، وتوفي عام ١٩٦٧.
- خريج مدرسة المعلمين العليا.
- اشتغل بالتدریس بكل مستوياته وتولى معظم قياداته.
- وكيل لدار الكتب.
- عميداً لمعهد التربية.
- مديرًا عاماً للتعليم الثانوي.
- أحد المؤسسين للجنة التأليف والترجمة والنشر.
- عضو المجلس الأعلى لرعاية الفنون والأداب.
- عضو ومحرر للجنة الفنون الشعبية بالجلس.
- عضو بمجمع اللغة العربية ضمن العشرة الطيبة الذين اختارهم المجمع عام ١٩٤٦.
- رئيس تحرير مجلة الثقافة في أوائل السبعينيات.
- عضو بمجلس كلية آداب عين شمس.
- نشر العديد من المقالات في الرسالة والثقافة في عهدهما الأول.
- أمد المكتبة العربية ب أعمال في الرواية وفي التاريخ.. بعضها من تاليفه، والبعض الآخر ترجمة، وفيها

المؤلف والمفكر محمد فريد أبو حديد، أقام المجلس الأعلى للثقافة احتفالية يومي ١٧ و ١٨ مايو ١٩٩٧، وذلك بقاعة الندوات بمقر المجلس.

قدم في الندوة ٢٠ بحثاً عن مختلف اهتمامات وإبداعات محمد فريد أبو حديد في الاجتماع والسياسة والأدب والفن والتعليم والترجمة، اشترك في تقديم الأبحاث نخبة من الباحثين وأساتذة الجامعة المتخصصين:

فكتبت الاستاذة الدكتورة فاطمة موسى والاستاذ الدكتور محمد حلبي القاعود عن إبداع فريد أبو حديد في الرواية التاريخية، وكتب عن المسرح ومحمد فريد الاستاذ الدكتور عبدالحميد شيخة والاستاذ سمير عوض، وعن إبداعاته في أدب الأطفال كتب الاستاذ عبد التواب يوسف، والاستاذ نبيل فرج عن المفاهيم الأدبية لمحمد فريد أبو حديد، وكتب الدكتور حسين نصار عن استلهام اللهجة العامية المصرية في أدب فريد أبو حديد.

والدكتور عبد القادر القط عن محمد فريد أبو حديد وريادة الشعر الحر، وإبراهيم شتا عن مسرحية «خسرو وشيرين بين الأصل والمعالجة المسرحية»، وعن استلهامه التراثي كتب د. محمود ذهنى والاستاذ فاروق خورشيد، عن رياضته للأدب الشعبي وعن ترجمات محمد فريد أبو حديد كتب الاستاذ وديع فلسطيني والاستاذ الدكتور عبدالغفار مكاوى، وعن روایات أبو حديد التاريخية كتب الدكتور قاسم عبده قاسم والاستاذة

للأديان والسخرية من الذات الإلهية!!  
 بعد ذلك تم سحب الرواية من السوق  
 فعلاً، واشتعلت المعركة بين فهمي  
 هويدى وأنصاره، وبين الأدباء الشباب،  
 تلك المعركة التى فجرت العديد من  
 التساؤلات، ليس أولها: «أن الرواية  
 عمل فنى، لا يحاكم إلا بمعايير الفن،  
 وأن الأحكام الأخلاقية لا تجوز على  
 الفن»، فلقراءة الرواية - حسبرأى د.  
 صبرى حافظ فى مقال عن رواية  
 الصقار - «منطق معاير لقراءة الخطب  
 المتبربة، والمقالات الصحفية، لأن  
 الرواية عمل فنى يتنهض على الجدل  
 المستمر بين جزئياته المنتقاة بعنابة  
 من كم هائل من المادة المبذولة للكاتب».«  
 وربما كان أهم الأسئلة على الإطلاق:  
 هل لدى فهمي هويدى وقت ليقرأ كل  
 إنتاج الشباب، ثم يدبع فيه المقالات  
 التدميرية؟ أم أن هناك - بالفعل -  
 جيشاً من الاحتياطي الذى تكون مهمته  
 - حينئذ - القراءة ثم تبليغ أولى الأمر،  
 حتى يكتبوا هم ما يكتبون ويستعدون  
 للسلطات ضد الأدباء الشباب، ثم  
 يتولى بعد الشباب السلح الأمر سواء  
 برفع الدعاوى أو التنميقية الجندية.  
 وبمقال صبرى حافظ فى المصور، بدا  
 للمرأقبين أن الموضوع قد انتهى، يرد  
 الاعتبار لمسارتها قعلاً، قال د.  
 صبرى حافظ: «من مشاكل مجتمعنا  
 المزمنة أنه لا يترك الأمور لأصحاب  
 الخبرة بها، ولا يحترم العلم  
 والتخصص، فيتصدى للفتوى فيه من  
 لا مؤهل له وألا أهلية، حتى اختلط  
 الحابل بالنابل، وفقدت الكلمة  
 مصداقيتها، وتشوش الرأى السديد

ما هو بالنشر وما هو بالشعر المرسل.

- من هذه الكتب
- ١ - ابنة الملوك (قصصة تاريخية  
عصيرية تصور فجر النهضة الشعبية  
التي تزعمها عمر مكرم).
  - ٢ - محاذيف من حياة (قصة).
  - ٣ - خسر وشيرين (رواية بالشعر  
المرسل استمدت موضوعها من  
الشاهنامة).
  - ٤ - سيرة السيد عمر مكرم.
  - ٥ - فتح العرب لمصر ترجمة عن الفرد  
تبلو.
  - ٦ - مع الزمان (مجموعة قصصية).
  - ٧ - الملك الضليل.
  - ٨ - المهلل سيد ربيعة.
  - ٩ - أبو الفوارس عنترة.

### الصقار مرة أخرى

طفت على السطح مرة أخرى، الضجة  
 المثارة حول رواية الأديب الشاب سمير  
 غريب على «الصقار»، بعد أن هدأت، أو  
 هكذا ظننا، فقد نظرت محكمة جنوب  
 القاهرة في ٢٢/٥/١٩٩٧ الدعوى  
 المرفوعة من الشيخ عبد العظيم  
 المطعني، ضد كل من د. سمير سرحان  
 رئيس هيئة الكتاب، وفاروق حسنى  
 وزير الثقافة، طالب د. المطعني في  
 دعواه بمصادرة الرواية من الأسواق  
 والحصول على تعويض بالحق المدني  
 على الأضرار التي لحقت به من جراء  
 قراءته للرواية.  
 كانت تلك الضجة قد ثارت منذ ثلاثة  
 شهور، إثر مقال كتبه فهمي هويدى في  
 الأهرام، متهمًا فيه الرواية بالإساءة

جريدة «المدينة» السعودية في ملحقها الأدبي «الأربعاء» مقالاً لكاتب مجهول الاسم، وقعه باسم «قناص!!»، احتوى هذا المقال/العامود على مجموعة من الشتائم، والتوجيهات والإساءة إلى مثقفي مصر ومبعيها، من مثل: أن الرواية تنسى للقارئ المسلم العربي بصفة عامة و «للقارئ الخليجي بصفة خاصة»!! وأن الهيئة العامة للكتاب تهدف من وراء هذه الأساليب إلى الكسب المادي، وأن هذا العمل الكتابي يدل على سوء نية مؤلفه، وأنه كاتب فارغ وصبي صغير مجهول. وهناك ماهو فوق كل هذا مما دفع به الكاتب السعودي الرواية ومؤلفها من قبيل أن قلب المؤلف وأمثاله مليء بالحقد والحسد».

ثم إن المقال/الرسالة أخيراً يخرج من باب النقد إلى التوجيه الحكومي واللوم لمسئولى هيئة الكتاب الذين - فيما نعتقد - لا يتلقون تعليماتهم من حكومة أحد، وأسلوب الاستدعاء الحكومي لا يجدي، فلدينا قوانين ودستور، فالهيئة لا تهدف من وراء النشر إلى الكسب المادي - كما قال أخوتنا الخليجي - وهو أمر مشروع لو حدث، بل على العكس جعلت أصلاً لنشر إبداع الكتاب المصريين والعرب، وهي بذلك تخسر لا تكسب.

أخيراً نريد أن نسأل الكاتب السعودي، هل أعطاء كل القراء العرب في الخليج توكيلاً للتحدث باسمهم، أم ماذا في الأمر؟

من كل ما سبق يتضح أن د. المطعني رافع الدعوى - وهو معار حالياً لإحدى

بالشائعات، وفسد التأويل وكثير التهويل، فتحولت نصوص كثيرة إلى تكاة لكل من له غرض، ووجد القارئ نفسه وسط مناخ متزع بالبلبلة، لا يُعرف فيه الحق من الباطل، ولا الرأى السليم من المزاعم، التي تخفي أغراض لا علاقة لها بالموضوع المطروح».

وذلك ردًا على طريقة فهمي هويدى فى اقتطاع النصوص من سياقها، وهو المنهج المشهور به هويدى، ذلك أن «دلالة أية جزئية من العمل الروائى لا تتحقق إلا من خلال علاقتها مع بقية الجزئيات وموتها على خريطة الشبكة المعقدة من الأحداث والعلاقات والشخصيات والرموز».

وفكرة الحفاظ على المقدسات هذه دعوى واهية لا علاقة لها لا بالناس، ولا بالكتابة الإبداعية، فالناس المراد الحفاظ على مقدساتهم، لا يقرؤون، والنخبة القارئة التي تحتمى برفض الحرية الإبداعية تحت سيطرة هذا الوهم - الحفاظ على المقدسات - هي أول من يدرك أن المساس بال المقدسات لا يهدماها ولا يلغيها، بل بضمها تتميز الأشياء، إنما هم برفضهم يدافعون عن ذاتتهم الخاصة ويشيعون جواً من التوتر الثقافي، في محاولة لتشويت معتقداتهم الخاصة، متخذين من الناس وال المقدسات ستاراً.

إن ما جرى مؤخراً، وهو رفع دعوى قضائية غير منيت الصلة بأمر مهم جرى في أثناء اشتغال المعركة في مرحلتها الأولى، ولم يلتفت إليه أحد، وهو أن البعض قد توهם أن الرواية تنسى للسعودية، وعليه فقد نشرت

منهجي حول قيمة شعر الغربة والحنين وارتباطه الوثيق بالوجود الإنساني، وتعبيره عن النفس الإنسانية - وهو ما تنبه له الناقد الأندلسى «حازم القرطاجنى» - ويلفت النظر إلى أن هذا الشعر يحتل مساحة كبيرة في الشعر الأندلسى لعلها تزيد على الموضوعات التي استوقفت دائما نظر الباحثين مثل: شعر الطبيعة والغزل والغرب، وتتوزع الدراسة بعد ذلك إلى عدة فصول: الأول مقدمة عرفت فيها المؤلفة بالغربية والاغتراب وبسطت دوافع الغربة والحنين في الشعر الأندلسى، مع عرض نقدي تحليلي لمادة الدراسة وما أتيج من أبحاث سابقة تتصل بها. وباقى الفصول دراسات تفصيلية لهذا الجانب عند عدد من شعراء الأندلس بحسب ألوان الحنين والغربة عندهم.

تضمنت الدورة حلقة نقاشية احتوت ثمانية أبحاث مهمة لعلماء الأستاذة المصريين والعرب، ركزت الأبحاث هذه الدورة على الشعر العربي على امتداد تاريخه ورصد قضية التجديد فيه، خلافاً للدورة السابقة - مثلاً - التي كانت منصبة كلها على دراسة الشاعر السعودي «محمد حسن فقى»، نوقشت أبحاث هذه الدورة على مدى أربع جلسات، والأبحاث هي:

- أثر الشعر الأندلسى في الشعر الحديث للأستاذ الدكتور، محمد بن شريفة.
- الظواهر التراثية في الشعر الحديث، أ.د. إبراهيم عبد الرحمن.
- مداخل قراءة النص الشعري، أ.د.

دول الخليج - نفذ عملياً ما أوصى به الكاتب السعودى، وهذه ليست السابقة الأولى من نوعها. فالقاضى الذى حكم بتفرق د. نصر أبو زيد عن زوجته، أجل النطق بالحكم من شهر إبريل إلى يونيو لحين أداء مناسك الحج فى السعودية.

## جوائز موجهة

عقدت يوم الثلاثاء ٦ مايو والأربعاء ٧ مايو ١٩٩٧ في المسرح الصغير بدار الأوبرا المصرية، احتفالية الدورة الثالثة لجائزة الشاعر «محمد حسن فقى» تحت عنوان «التجديد في القصيدة العربية المعاصرة».

وتفاز بجائزة الشعر هذا العام الشاعر المصرى: عبده بدوى عن ديوان «دقائق فوق الليل» الذى صدر عام ١٩٩٢ (!!!) جاء في حفلات اللجنة المحكمة التى اختارت كأفضل ديوان (إذا صرفاً) النظر عن أنه صدر عام ١٩٩٢ وله طبعة أخرى في نهاية الثمانينيات في العراق (أنه: «ديوان باعث للأمل في النفوس رغم أن مجموعة قصائده كتبت في فترة حزن وانكسار مررت بستينيات العالم العربي حين كان كل شيء تائها وحزيناً ومغروقاً» !!!) وأن من السمات المميزة لـ «ديوان سلامه» اللغة ورصانتها معاً، فلا أخطاء ولا ضرورات وإنما لغة سليمية صافية.

كما فاز بجائزة الإبداع في نقد الشعر كتاب «الغربة والحنين في الشعر الأندلسى» للأستاذة الدكتورة فاطمة طحطط. وهو كتاب يبدأ بمدخل

حيث بدأ بحثه من حيث يتبغى أن ينتهي، بدأه بما يشبه الأحكام المسبقة أو الرؤية الجاهزة.

أما د. وليد قصاب، فهذا قضية وحده، فالرجل لم ير في الحادثة العربية سوى «فاشية» «غربيّة» «يسارية» «علمانية» تتنكر للدين، فقد دخل بحث أيضاً برأيّة جاهزة رافضة مدينة، ولم يترك لنفسه فرصة دراسة النصوص والخروج منها بنتائج مع أو ضد الظاهرة، وخلاصة القول - حسب رأيه - «أن الحادثة العربية المعاصرة في الأدب، وهي الحادثة الفاشية الهيمنة على أبنينا من خمسينيات هذا القرن إلى اليوم، بدت أبعد من نزعة في الأدب والفن أو تعبيراً عن الأشكال الجديدة من شعر حر أو مرسى أو منثور أو ما شاكل ذلك، إنها تطرح نفسها رؤية فكرية للعالم مدعية أنها تحل محل جميع العقائد والأفكار والتصورات التي كانت سائدة من قبل، سواء كان مصدرها بشريّاً أم سماوياً وصدرت في هذه الرؤية عن فكر علماني غربي، ليبرالي، أو يساري!!!».

ولا تزيد - بالطبع - أن تسترسل فيما وصم به الناقد!! حركة فنية فكرية كبرى في القرن العشرين من أوصاف نعف عن ذكرها هنا.

ولا يخفى على القارئ - بالطبع - أن هذه أحكام تتمشى أو يريدها منظمو الدورة ومانحو الجائزة، وهو يعرف من أين تؤكل الكتف. كان بودنا أن نعرض لباقي الأبحاث لولا ضيق المساحة.

- محمد عبدالمطلب.
- الروية في نص الحادثة، أ.د. حسن فهد الهويمل.
- الشعر الجديد ولغة العصر، أ.د. محمد الهادي الطرابلسى.
- الحادثة في الشعر العربي المعاصر بين النظرية والتطبيق، أ.د. وليد قصاب.
- ظاهرة الفموض في التجارب الشعرية الحديثة، أ.د. محمد أبو الأنوار.
- قصيدة النثر بين النقد والإبداع، أ.د. عبدالقادر القط.
- اقيمت في نهاية المناقشات ندوة شعرية حضرها الفائزون السابقون من الشعراء بجائزة محمد حسن فقي: فاروق شوشة مصر - خالد البرادعي (سوريا) - عبد اللطيف عبد الحليم (مصر) - عبده بدوى (مصر)، بالإضافة للشعراء محمد إبراهيم أبو سنة - إسماعيل عقاب - أحمد سويلم - خليفة الولييان - منى عبد العظيم - حسن عبدالله القرشى - أحمد تيمور.
- الفريد أن الجو العام للدورة والمناقشات، والحضور الشعري (لاحظ الأسماء أعلاه) غالب عليه العداء الواضح أو النفور في أحسن الأحوال للإبداع الجديد حتى من يفترض أنهم تبنوا في بداية حياتهم العلمية أو الشعرية مقاومات تقدمية عن الفن عامه والشعر خاصة، مثل الدكتور عبدالقادر القط الذي حاول في بحثه أن يكشف عما يمكن أن يكون بدايات بعيدة لقصيدة النثر أو جذور أولى ثبت وامتدت حتى تحولت إلى وجود منفرد عن بداياته،

«أدب ونقد» تتمنى للزميلة «الفن السابع»، أزدهاراً وتقدماً موصولاً، نحو فن أرقى، وسيئناً جميلة.

### رحيل د. على البطل

في نهاية شهر إبريل، هذا العام، توفي الأستاذ الدكتور الناقد على البطل، الذي أثرى الحياة النقدية والأدبية بالعديد من الدراسات والمقالات والمشاركات الحية في المنتديات الأدبية، مات الرجل بهدوء، في محافظة الدنيا، ولم ينشر عنه شيء يذكر، باستثناء مقال كتبه صديقه الشاعر رفعت سلام في جريدة الجمهورية.

وقد ترك على البطل العديد من المؤلفات والمقالات المنشورة في المجالات الأدبية، وبعض الأصدقاء يحاولون الآن نشر كتبه ومقالاته. وكنا هنا في «أدب ونقد» قد قمنا بعرض أحد كتبه وهو «بنية الاستلاب» دراسة نصية في مراجعة من إشراقات رفعت سلام. ونحاول الان تقديم ببليوجرافيا ميدانية بما تركه الأستاذ الراحل، سواء كتبه المنشورة أو التي لم تنشر، بالإضافة إلى المنشور، في المجالات الأدبية (ونتوجه بالشكر للصديق عباس الحداد من الكويت الذي أمدنا بأسماء مقالاته المنشورة، والمصدق رفعت سلام على ما يقوم تجاه مؤلفات د. البطل، وكذلك مدنا بأسماء الكتب غير المنشورة).  
أولاً الكتب:  
١ - الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السيّاب.

**الفن السابع**  
وسط أجواء الظلم التي تخيم على حاضر ومستقبل الفن السينمائي في مصر، جاءت «الفن السابع» المجلة بمثابة بصيص الأمل الذي يجعلنا محقين في حلمنا بفن سادس راق، ومستقبل أفضل لسينما مصرية والعربية.

والفن السابع مجلة سينمائية مستقلة، لا تسعى للإثارة عن طريق الخبر والصورة الملونة، بل تعكس مما (فنينا) أساسياً لدى جيل من المهتمين بآفاق السينما العربية، وهي إذ تقلب في أرشيف السينما المصرية، تسعى للبحث عن طريق للخروج من المأزق الحالى الذى تعيشه السينما، ذلك المنشط الإنساني الفنى، الذى كان مصدرأ ثانياً للدخل القومى بعد القطن.

ويحدد الفنان «محمود حميدة» صاحب الامتياز ورئيس مجلس إدارة المجلة الخطوة الأولى للنهوض بفن السينما ممثلة في الحوار الراقي بين الكتاب والمخرجين والممثلين والفنين. كما يكرس محمد الكرديوسى (رئيس التحرير) افتتاحية العدد للحديث عن يوسف شاهين. وفي ظل الموجة التي يحاول فيها الجميع ركوب قطار الشخصية تضمنت المجلة ملفاً بعنوان: «ماذا يريد رجال الأعمال من السينما؟» «الفن السابع» تنفتح على السينما العالمية والعربية، كما تنفتح على مختلف الفنون الأخرى التى تصنع من اللغة صورة جميلة.

- ٦ - دراسة عن:
- ١ - عرض لكتابه: *الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها*, قام به د. عصام البهى في مجلة فصول العدد ٤ - المجلد ٤ - ص. من ٢٢٢ - ٢٢٩.
- ٢ - مرجعية النص ومرجعية الواقع، عرض لكتاب بنية الاستلاب، عرضه مصطفى عبادة في مجلة «أدب ونقد» العدد ١٢، يونية ١٩٩٦.
- أخيراً : رحم الله د. على البطل، ووفقاً للقائمين على نشر أعماله. ونرجو من أصدقاء الراحل أن يمدداً بما لديهم من أعمال لم تنشر له لاستكمال الببليوجرافيا.

## الجنرال والربابة

محاولة لانتصار لفطرية الإنسان

نبيل المنياوي

لحظات قصيرة وأنية يمسكها القاصم رابع بدير في مجموعته «الجنرال والربابة».. ولكن يستطيع أن ينفذ منها بجدارة إلى جوهر هذا الواقع ليعكس معاناة شخص خخصوص حقيقية نعرفها جيداً، وجاءت هذه اللحظات لتضمننا أمام أنفسنا وكانتنا تستعيد مشاهد تكررت بالفعل أمام أعيننا دون أن ندرك أنها لحظات حقيقة في الحياة.. عثناها بالفعل أو رأينا بالفعل من يعيشها.

ففي القصة الأولى «الجنرال والربابة»، والتي تتتصدر المجموعة، نرى ذلك «الجنرال» الذي يجوز أن

- ٢ - الصورة الفنية في الشعر العربي (رسالته للدكتوراه).
- ٣ - شعر العصر الحديث.
- ٤ - الشعر الأموي.
- ٥ - شيخ قايين بين إديث ستويول وبدر شاكر السيّاب.
- ٦ - النص الشعري بين عامودية الشكل وحداثية الاشكال عند عبدالله البردوني.
- ٧ - الأداء الأسطوري في الشعر المعاصر «تطبيق على شعر محمد الثبيتي».
- ٨ - القصيدة الطقوسية.
- ٩ - يذهبون للشعر.
- ١٠ - بنية الاستلاب، دراسة في قصيدة مراوحة من ديوان إشراقات لرفعت سلام.

## ثانياً: المقالات النقدية

- ١ - في لغة النص الشعري - مجلة «علامات» الكتاب النقدي الدورى الذى يصدر عن نادى جدة الأدبى الثقافى: الجزء التاسع، المجلد الثالث - سبتمبر ١٩٩٢.
- ٢ - محاولة رؤية لموضوع من التراث: الغزل العذري، واضطرب الواقع. مجلة فصول - العدد ٢ - المجلد ٤.
- ٣ - شعر حافظ إبراهيم: دراسة في ضوء الواقع السياسي والاجتماعي. مجلة فصول - العدد ٢ - المجلد ٢.
- ٤ - القصيدة المطرية: ضمن دراسات أعمال مؤتمر الشعر العربي المنعقد فى القاهرة عام ١٩٩٢م.
- ٥ - دراسة التحديد الإبداعى على مستوى الإبداع القرائى. مجلة أدب ونقد - يوليو ١٩٩٥م.

قصة «طقس الصباح» نجد القاص يشير إشارة واضحة إلى هذه التحولات التي لم تطرأ على النفس البشرية المجردة فقط، ولكن حتى على الكثير من المفاهيم والرموز.. اشتهاءاتي ليست عيون النساء.. وابتسامات الشهداء المعلقين على جدران الغرفة.

وفي قصة «السوق.. الوردة.. الشمس» نجد شهادة الدبلوم الحلقة فوق الجدار مجاورة لصورة الأخ في زيه العسكري التي لصق بطرف إطارها شارة حداد سوداء بالالية.

وفي قصة أخرى بعنوان «سرد» نرى المشهد الجنائزي يعبر الشارع.. والمشيعون صامتون.. بينما تتوارى فتاة «البيوتيك» بابتسامتها.

ولعل أبعد ما جاء في المجموعة القصصية «الجنرال والربابة» هو هذا التفاعل الواضح بين الخلفيات النفسية والثقافية للشخصيات والتي تتعكس في علاقتها بالحياة وبالآخرين حتى وإن كان مشهد الهزيمة هو الأكثر شياناً في معظم القصص. يبقى أن نذكر أن القاص رابع بدير في مجموعة الجنرال والربابة استطاع أن يحقق ما يمكن أن «تسميه كونية القصة»، ليس بابتکار نماذج عامة بل بتجريد الإنسان عن كل ما يعطي صفات أخرى غير الإنسانية.. الإنسانية فقط بلا رتوش أو محاولات تجميل.. إنها محاولة لربط الإنسان بفطرته حتى وهو في «قدس الأقداس» أو يقرأ كتاباً لساورت.. أو يتجلو في الأرض باحثاً عن مداخل جديدة لفهم فلسفة الحياة.

يكون مجرد «معتوه» أو أحد الذين استوعبوا فلسفة الحياة دون اختراق، ولكن دون أن يسمح له بالانفصال عن هذه الحياة.. هذه الحياة التي فرض عليه أن يحييها قسراً.. وتتساوى فيها كل الأشياء.. داخل هذه النفس التي لا تعرف أو تتعترف بحدود الجغرافيا.. ويبقى الإنسان بانفعالاته المتناقضة هو جوهر هذه الحياة.. وفي لحظاتها المختلفة «سبارتاكوس» المصلوب.. الابتسامة السحرية للوجه الجيوكتنا «هنود الأنكا» ورقماتهم المتفرجة.. المرأة التي تدفع إلى الخيانة وتبحث عن ميرر لها.

وتبقي هذه الانفعالات المتناقضة التي تجتاح النفس البشرية هي كل ما سمع القاص إلى اقتناصها دون أن تنفصل هذه اللحظات عن إطار الواقع بمعطياته التي تحدد هذه الانفعالات وتوجهها، وكثيراً ما يحدث الصدام بينهما.

وتتأتى اللغة سريعة ومكثفة تعكس تتابع هذه اللحظات وتناسب الإيقاع السريع للحياة، بشكل يجعل القارئ يلهث في كثير من الأحيان ويشير إلى حالة التوتر المتبدلة بين المشاعر الإنسانية بما فيها من رغبات وبين توثر الحياة بشكل عام.

ولا يمكن أن تنفصل هذه اللحظات التي رصدها القاص بقوة عن التحولات التي حدثت بالنسبة للعديد من القيم الاجتماعية وانزواء بعض النماذج رغم أهمية دورها في مراحل معينة.. ففي

شعر

ش

# فانتازيا الرجلة

محمود خير الله

اللازم والمتعدي  
لم أتعود أنأشعر الآخرين بالشعب  
دائماً حينما أرى صفيرى  
يلقى حليب أمه  
أبيتس، لأنه يقوم شبعانا  
ويشير لي أن الأعبه

مثلًا  
ضربنى صبى فى مخبز  
وأنا فى طابور طويل منذ الصباح  
وحينما عدت لأخوتى "الكبار"  
حكت لهم أننى صبغت صبىًّا قوىًّا  
عشرين صبغة  
لكننى ظللت ألوح لهم دائماً

أقف طويلاً أمام النواخذ البعيدة  
طويلاً  
وأنا أستدعى أشباحي الخاصة  
ليس لأننى هارب من يقتظى  
لكننى أحذف سطورى الخائبة  
قاصداً  
أن أعلم طفلى الامتزاز اللعين  
بنجومه الصغيرة  
كان يعلم طفلة الجiranأكل الحلوى  
أو يغنى مثلًا  
فتهرب صيحات كبيرة من  
حنجرتى  
أو يذكرنى كثيراً  
بصفعات ابن وهو يلقننى درس

أنتي أصفع الأقواء  
ـ فلتترتعدوا ~

وهو يداعب الأخ الأصغر  
ليس لأن يدلله  
ولكن لأن الضحك ربما توقف  
حينما جف مصدر أمري  
ولم يعد يدر الحليب المناسب لي

هكذا  
الجوع داتئاً حكاية أردها  
الحبيبة مثلاً

أنا بكيت كثيراً  
حينما اندلعت من طفولتي صرخات  
وأحرقت مراهقتي  
نعم  
الثيران الصيفيرة أحرقت لسنوات  
طويلة مراهقتي  
وطللت "الفتاة" أى فتاة  
تعنى لى أشياء كثيرة.  
ـ نظرات أمي اللائمة  
ـ ابتسامات أمي الفامدة لشاربى  
الذى (خط)

تصورت أنتي ذو "غيرة شرقية"  
وحيينما هاجمنا "قطاع الحب"  
في الحديقة العامة  
وسبوتي بأمي وأبي  
أعطيت لهم نقودي الأخيرة  
على أن يتزروننا نرحل  
وهكذا وقعت على حقيقة تحت جلدي  
وصارت خيالاتي هي التي تدافع  
عن الشرف لا أنا

ـ عيون أخي الحاقدة على فتوتى  
وحينما صرت شاباً  
يفهم جيداً تفاصيله الجميلة  
وأخطاءه الكثيرة  
لم يعد يجدى معى  
أن أنخرط فى عمل جماعي  
لقطنتى الجماعات الصيفيرة  
والكبيرة  
لم يرعنى سوى الحبيبة  
والحقيقة لم يكن بيننا عمل جماعي  
كنا قد اكتشفنا التوحد  
كسبيل لحل أزماتى مع الجماعة  
وكسبيل للخلاص من الفشل

دائماً لم أكن شجاعاً  
وأناأشير لأمى أن فاراً  
يقفز فوق السرير  
أحمل الجريدة ذات الشعيرات  
الخشنة  
وأبحث،  
يقفز الفار بين ضلوعى ربعاً  
ضربت ضلوعى  
فخرج الفار ولم يخرج الرعب أبداً

لأبى وجه غليظ  
وشفاه كذلك  
 وأنف أيضاً  
وابداً لم أكن أضحك



صمرت ملحداً، متسرعاً، ذا عينين  
مائتين للفتيات

طفل صغير لم يزد على عدة  
سنتيمترات

أبى تحول بفعل التحلل إلى رماد

سوف تجرفه الأيام

ليصير ربما

حجرًا في منزل رئيس الدولة بعد  
عدة قرون

وأنا

تُورّمت تحت جلدي يقطة صغيرة

أرجو أن أفقها

ليخرج الصديد

أرجو.

الذى يتدلل على حبابي حينما  
أكل مع جماعة

ربما لأن أبي

أحب أن يدرس لي على المائدة

المائدة التي كانت تشبه ذاترة  
صغيرة من الخشب

على قوائم قصيرة

بحيث يستطيع أن يمد يده  
ويلعق

وسط أفراد الجماعة

وصمرت أمثل له مجموعة جراح لا  
تندل

طويل، محذوب جداً، رائحتي

قذرة، بليد، أتذكر أهداف الخطيب دائمًا

وأنسى أبيات أمرق القيس

وحينما فُتحت طولاً

# قصائد امرأة بدوية

## قراءة نقدية في شعر سعدية مفرح

زهور ترك الشمرى

النصوص .  
نستطيع تقسيم التجربة الشعرية للشاعرة إلى مرحلتين، المرحلة الأولى وتشتمل بالديوان الأول وهو (آخر الحالين كان) الذي صدر عام ١٩٩٠ لكن الغزو العراقي لدولة الكويت لم يمهل الشاعرة حتى ترى ياكورة الإشاج وباكورة الفرج حيث أختلفت النسخ لتعاود الشاعرة طباعة ديوانها فيعود بحلته الجديدة عام ١٩٩٢ مع اختلاف الغلاف. صورة الغلاف الأولى كانت صورة فنانة ذات ألوان غامضة شديدة الفوضى واضحة شديدة الوضوح تماماً كقصيدة لم تجد مكاناً يليق بها سوى الصدارتين؛ بينما الغلاف في النسخة الثانية كان لوحة لفنان عالمي وإن كنت لا أرى توحداً وامتزاجاً بين هذه اللوحة وقصائد الديوان. لكن الشعر عاود الظهور مرة أخرى بشموخ أكبر، عاد إلينا كما عادت الكويت، كما عادت الشمس

غاب (آخر الحالين) فأسرجت تلك البدوية خيل ظنونها، غاب فكان الغياب الشهي، غاب الغياب فكان الحضور البهي، وكذلك غابت (سعدية مفرح) غياباً شهياً وحضرت حضوراً بهياً. سعدية مفرح شاعرة من الكويت لها تجربة شعرية جديرة بالقراءة والتحليل، جديرة بما هو أكثر من التوقف عند أحد أحرف القصيدة بل الإبحار في عالمها العميق، ومحاولة استشكال النصوص. إن النصوص الشعرية الحديثة تتطلب من القارئ عملية قراءة (امتزاجية) بالنص، قراءة تتطلب وعيَاً خاصاً، مجاهدوا خاصاً وإبداعاً خاصاً حتى يصل لرؤية الشاعر وتذوق لغته وفهم رموزه هذا النوع من القراءة هو ما يحتاجه الوضع الثقافي الراهن في خضم هذا الكم الكبير من الأعمال الإبداعية المختلفة، وهو الدور المنوط بالقارئ المتذوق والقراءة التي تليق ب مثل هذه

فيكون ثمة عنعة جديدة تشرق في ثنياً القصيدة فتزيدها إبهاماً وجمالاً يتعذر معه أى إيقاض يكون بمثابة ضوء ساطع يحرق مثل هذا الإحساس بمثل هذه (لحظة الإشراقية) ومثل هذه القصيدة!!

\* \* \*

(اعترافات امرأة بدوية) هي القصيدة اللوحة، لوحة متكاملة لصحراء تتدفق في ثنياً الروح، لا زالت تتنتصب عليها خيمة أولئك (النشامي) ولا زالت (ذاللهم) و(فناجيلهم) تأخذ أماكنها في صدر البيت، لوحة عبقة برانحة البن والهيل والخزامي والشيباب القديمة!! هذه اللوحة تناغمت فيها ألوان الصحراء، وبيت الشعر ورائحة البداوة الجميلة حيث القهوة وخيوط الفرسان تضرب في الأرض وسيوفهم تبرق في سماء الصحراء، البدعة. تستضيفنا القصيدة منذ البداية في بيت الشعر حيث تشتعل نار الغضي، فتسري حرارتها في عروقتنا ورائحة القهوة المميزة قلاً أنفاسنا وهذه الرمال التي تحسى كل حكايا الليالي الطويلة وجلسات السمر والانتظار صورة فنية متكاملة رسمت الشاعرة بمحروفها (الوطن)، واعترافاً صريحاً بحدود ذاك الوطن الذي تعشقه، وتشقق نعن كمثلكين.

تصور الشاعرة الصراع مابين (جدار التذكر) (رباح الشغبيرة)، هذا الصراع الذي يتهافت تصاعيلاً صغيراً كبيرة تضرب في ذلك الجدار فيترسم عليه ذلك (الوطن) الذي يأخذ أكثر من وجه فهو بيت (تضرب أوتاده في ثنياً القواد) عبقاً برانحة البن والهيل رافقاً لكل عطورات الحضارة، وهو (غزوة) من أجل الحياة، ونار

وتراب الكويت الحبيبة، عاد ليهدي صاحبته جائزة د. سعاد الصباح للشعر في العام نفسه. أما المرحلة الثانية فتتمثل بالديوان الثاني وهو (تفريح فأسرج خيل ظنوبي) والذي صدر عام ١٩٩٢. غلاف الديوان حمل صورة معبرة للقصيدة التي عنونت الديوان، وإن كانت صغيرة بما لا يتفق (خيل الظنوبي).

ما بين (آخر الحالين كان) و(تفريح فأسرج خيل ظنوبي) قدمت الشاعرة موقفاً خاصاً ينبع من تجربتها الذاتية مع القضية. في (آخر الحالين كان) نجد آخر الحالين أول من (امتطلع) أعلى الحريق، بينما نجد أيضاً آخر الحالين (بوت الرمال) و(انتسحار الأغانى) وأى رمالاً وأى أغاني!! (الرمال المنتسحة بحدياباً الطيور) وتلك (الأغانى) التي هيئت نسائم التغيير عليها وانضمت للفالة أخرى ليست (أغانى)، وإنما أى شيء آخر تصادره النغفوس، وليس (الأغانى) فقط وإنما كل ما احتوت (الفالة الضوء الجديد). كان أيضاً آخر الحالين (بقع الكلام الشهى)، هذا الكلام الذي حرمته القبيلة لكننا نجد الشاعرة تنهل أيضاً من ذات الكلام المحرم فنراها امتنشت القساند وصفعت الحروف (الذى يلثم كل الوجوه). وزراها أيضاً تطلق سراح آخر الحالين فتنقول (اتركوه)، فهو:

أولهم في امتنطاً، أعلى الحريق  
إذا لميس جمر

وليس طريق

(اتركوه) هل هي لحظة توسل أم فعل أمر؟ قد يكون هذا وقد يكون ذاك لكن المؤكد أنه (لحظة إشراقية) في روح الشاعرة وإحساسها بأخر الحالين. تشرق الحقيقة في مثل هذه اللحظة

ليس مثلى أحد،  
للهوة، أسرق إن لم أجده،  
بنا لأنها به.  
من عيوني السود  
أهيلها، إن لم أجده هيلاً،  
 بما بنت من عطر  
بين خلايا العند.. ص ٣٤

الغزوة مصدر عذاب آخر للشاعرة فحين يصبر  
اسمها غزوة الفرسان عند القتال يصبح اسمها  
سيفاً آخر يوجد عليهم بالرزرق فها هي، امرأة  
بدوية يقسمونهم باسمها وبظاهرها وبعيتها  
التي بنون القهوة<sup>١</sup>  
باسمها يفعلون  
يعينيها، اللتين تسرق لونهما  
تسكب في دلة القهوة،  
هم يقسمون  
بطفائرها، التي تتد  
حتى تنتهي الصحراء عارية  
في بقايا بقائنا، من ٣٥

تكون الذكريات مصدر عذاب فتهرب إلى  
(الوعي) فتعني ذلك الخوف فتحزن أكثر! تخزن  
على (الطرش)، فها هي تسمى التخبيل (أجنة  
المستحبيل) وهاهي (تحقد) على أعمدة التور في  
جوانب الشوارع، تلك التي ترسم دراما من ضياء  
للسيارة فلاتراها سوى (عميل)! نعم هو  
(عميل) وليس (ضياء) في نظرها إذ أنه ضوء  
مزيف يبحث عن كل ما هو دون ذلك الزيف الذي  
انبثق منه ليصلبه، ويفضح الجمال والنقاء  
والطبيعة الأولى بوجهها الأكثر صدقًا:  
ليس ضياءً  
ليس إلا عميل

تشعل الدف، من جمر الغضى، ويعود ليكون  
وطنا رافضا لكل زيف الحضارة، لكل خيانة لرمد  
وأصالته وماضيه وأى انتقاماً لغيره تعتبره  
الشاعرة (مذلة كبيرة).  
هو الذكريات التي تتلخص بعمق الذاكرة لا  
تيرحها، هو الرائحة الباقية في الأنفاس وتلك  
الظفائر المتداة الباقية مابقينا. كل هذا الصراع  
هو مصدر عذاب للشاعرة وكل هذا الإسقاط هو  
منشأ قلق لها ، إلا أنه يذكرها بالغياب، فصورة  
لذلك البيت الذي لونه بلون عينيها ، وللرائحة  
الملتخصة بالشيباب تكشف حقيقة واحدة هي  
الغياب:  
فحين تعج بصدرى رياح التغير  
نماجيئنى ضرياتها فى جدار التذكر  
ترش التصور إثر التصور  
ليبت من الشعر  
فى لون عينى لونه ،  
تقد أولاده مناوية  
فى ثنايا الفؤاد  
ساخراً  
لرائحة لم تزل ،  
رغم كل عطور التحضر ،  
لا صفة بخلايا ثيابى  
تذكرى بغيابى  
٣٤ - ٣٣

فالغياب عن مثل هذا (الجو) يبعث تصمراً  
آخر، في نفس الجدار، هو أنها صانعة لا مثيل  
لها لتلك القهوة العربية المميزة برائحة الهيل الذي  
يشبه إلى حد كبير رائحة العند لدى الشاعرة:  
وتعلن سافرة  
أننى كنت صانعة ،

يجوس بكل المساحات  
يرتاد كل المسامات

باحثاً عما يبحث خارج تلك الخطوط

كى يفضحه

كى يصلبه فى فضا، السبيل

٣٨-٣٧

انها فى نهاية القصيدة تعلن انتقامها للرمل،  
للقهوة، لبيت الشعر، لتلك الذكريات التي  
(نوخت ذلولها فى مراح الفزد) فلم تبرحه، ولم  
 تستطع كل رياح التغير أن تقلعه من قلبها الذى  
 لا يموت، تلك الذكريات التي تحطم كل مصابيح  
 الزيف لتشعل ناراً من غضى، نوراً حقيقياً يمحى  
 كل تلك العتمة التي نشجت عن تلك المصابيح  
 السوداء، وتطلق على الجميع اسم الوطن، وما  
 أجمله من وطن:

إلى أن يجيء الصباح  
تسمى الجميع الوطن

٣٩

\* \* \*

صورت الشاعرة صراعاً بين الجذور الحضارية  
الضاربة في العمق وبين تلك الفروع التي بربت  
على السطح، صراعاً بين الماضي بكل تقائه  
والحاضر بكل رونقه، فحاورت احتواه مثل هذا  
الصراع وإيجاد نوع من التوازن بينهما. وفقت  
الشاعرة في التعبير عن مثل هذه التجربة الفكرية  
الثرية تعبيراً حياً صادقاً وعاليماً كل جوانبها من  
خلال لغة شعرية متميزة لم تقتصر على الدلالات  
بل تعدتها لتكون كياناً شعرياً متكاماً، كياناً  
ذا حضور متميز.

تفاعل الشاعر مع بيئتها البدوية الصحراوية  
كثيراً فجأة المفردات أكثر فعالية، جاءت تفوح

برانحة البيئة البدوية، عبة برانحة الهيل والنفل،  
برانحة الرمل حين يتسلط عليه المطر فتفرق  
القصائد عذبة عذبة المطر، رطبة رطبة الرمل،  
تبت على وجهها نواوير رقيقة.

لم تستخدم الشاعرة (قوالب شعرية جاهزة)  
مكررة استهلكت من قبيل، بل جافت اللغة  
بسمات خصوصية، مفردات نقية نقية الصحراء،  
مشحونة بالروح، موحية ذات خصوصية كاملة  
بها دون غيرها.

لتحججت اللغة الشعرية إلى حد كبير في احتواه  
التجرية الشعرية وفي تصدير ذلك الصراع الخفي  
الذى طرقت الشاعرة عالمي المفصليين بشكل،  
المترحدين بشكل آخر.

لقد انعكست على وجه الحروف آثار الصحراء،  
وفي الوحدات الصوتية لها كان ثمة سكن لذلك  
(الشظف القديم):

يعبرون، يغزون، قل يقتلون  
كى يسرقوا شيئاً  
ما تجود به على بعضهم

قاويات الرياح

فى غفلة من صبح الرمال ٣٥

كل هذه الصور الشعرية خلقت حركة داخلية  
القصيدة تميزت بالإيقاع السريع تارة وبأقل سرعة  
تارة أخرى. أما التراث فكان له حضور قوى في  
كل قصائد الشاعرة في الديوانين. في هذه  
القصيدة تمجيد أن القبيلة هي التراث حيث قامت  
الشاعرة باستخدام هذا الموروث في السياق  
الشعوري الخاص بالقصيدة فبعثت فيه الإحساس  
بالحياة التي تستشعرها وتعيشها هي في ذات  
الوقت. كما قامت الشاعرة باستخدام حقيقة من  
المفردات (التراثية) بطريقة تفرد بها مثل

حثليين. هذه هي القصيدة الوحيدة التي تم فيها استغلال مثل هذا المورث الشعبي ومزجه بالقصيدة العربية الحديثة. محيرة حاولت الشاعرة فيها التوحيد / المزج بين العالمين / اللفتين، لكن مثل هذا الاتصال لم يكن عامل اثراء للقصيدة بل (تشوهها) القصيدة بذلك. لقد تم اختراق البنية السماوية للمفردات العربية فاختل توازن القصيدة بهذه الأبيات الشعبية. أتساءل هنا إن كانت الشاعرة تعكس رأياً ما بهذه التجربة إن كانت تؤيد استغلال الموروث الشعبي في القصائد العربية وعما إذا كانت لها غاية من ذلك أم لا.

تناولت الشاعرة عدة قصائد أخرى يلقيتها الخاصة، مثل (ضيق) والتي كانت من أقصر قصائد الديوان لكنها مكثفة طرحت فيها قضية (رجل وأمرأة) واختزلت كل ما قد يتبارى إلى الذهن بروا العطف:

(إن ما بيتنا لا يسع لواه عطف) ص ٥٩

أما قصيدة (حوار من طرف واحد) فقد انداشت هذه القصيدة البدعة في فضاء الديوان فكانت حواراً قلبياً دافتاً. أما قصیدتها (تعريف) فأتساءل إن كان هناك ثمة تشابه صوتي يدر إلى ذهني وتقصيدة محمود درويش (موت آخر.. وأحبك) !!

قصائد كثيرة تنوّعت باختيار الشاعرة لموضوع شتى وتسلّط الضوء على طائفتها. القصائد ومضات تعكس فكر الشاعرة و موقفها مما تعرّضه من أفكار. منها هي تعرّض (شارع) (أمسيّة) (صلاة) (وحدة) كذلك عرضت موقفها من الغربة في قصيدة (لماذا) أما (قبيلتي) فتتعدد - كما تحدّد بقية قصائد الديوان - انتقاء الشاعرة الفكرى لمجتمعها القبلى الذى يظل

(النسامي - عزوتهم - الطرش - هرج - ذلول - تنوخ - مراح - غضى - كراکش) وغيرها. هذه الدلالة التراثية توحى للمتلقى ما تحمله الشاعرة من إحساس عميق بتمثيل هذا الموروث / القبيلة في مجمل قصائدها. كذلك تعكس هذه المفردات وعيها خاصاً بالبيئة التي تتسمى لها الشاعرة وحساً عربياً خالصاً حيث التكافؤ بين التجربة الشعرية والرؤية الذاتية لها وبين هذه الدلالة التراثية المستخدمة في القصيدة وهي القبيلة. قصيدة الاعترافات هذه تعتبر كياناً شعرياً ذو بناء حديث اعتمد في الشاعرة الأشكال التعبيرية غير المباشرة مع حضورها الدائم في القصيدة حيث طبعتها بصورتها وأسلوبها.

\* \* \*

من أشكال التراث الأخرى المستخدمة في الديوان النصوص القرآنية وتوظيفها شعرياً، مثلما كان الاقتباس واضحًا في قصيدة (الفتى في خزانطن):

(كأن اللواتي يمن شطري) ص ٦١  
(وهدن يراودن في نفسي الفتى) ص ٦٢  
(الآتى اليهن من كل فجع عبiq) ص ٦٣  
كذلك هناك استخدام لبعض أسفار التوراة في نفس القصيدة:

« من الرمل كنا بدأنا  
إليه نعود إذن... » ص ٦٤  
« من الدم كنا بدأنا  
إليه نعود إذن... » ص ٦٥  
ما أعطي للقصيدة بعداً روحاً.  
في قصیدتها (عندما يتكلّم الطير) تطرقت الشاعرة إلى شكل آخر من أشكال التراث وهو ذكر أبيات من التراث الشعبي للشاعر ركان بن

مترسباً في أعماقها (كفهوة المساء) :

راسية في قاعي

مثل بقايا كفهوة المساء

تمد لى لسانها

تضحك من حضاراتي المسكوبة

المهابة ص ٦٧

ثمة قصيدة منقوشة في الديوان بواقعية شديدة (نقوش على ذاكرة أم) هذه النقوش تعبيرية شعرية قصصية فيها تصوير واقعى يجعلها متميزة ضمن (باقية القصائد).

وتنداح القصائد الجميلة في الديوان وماهتها سوى قراءة سريعة ودعوة لكل متذوق لقراءة أجمل في هذه القصائد.

\* \* \*

المرحلة الثانية بدأت بصدر الديوان الشانى (تغيب فأسرج خيل ظنونى). بدأ الديوان (بوعود الطر) بينما يبدأ (آخر الحالين كان) (بهزيمة) وأنهها تبشرنا بمطر قادم (تغيب فأسرج خيل ظنونى) هي قصيدة الغياب في الديوان، فحين يغيب، قطر التفاصيل على الذاكرة فتجتاح كل جدران الصمت، ويكون لها حضور في حالة الغياب.

وحين يغيب ، فإنه يلغى حضورها فتغيب هي الأخرى:

يدق غيابك جرس حضوري

في藜يـه ص ٢١

وتغيب من الحزن، تغيب حتى الفرق فيه، ثم يجيء وحين يجيء فإنها تنتقل من حالة الفرق في الحزن إلى حالة الفرق بسبب الحزن وما بين حالة الحزن والحزن، الفرق والفرق تبحث هي عن حالة (الحزن) :

وينداح حين تجيء  
فأغرق فيه  
ألا يربخ بين هذا وذاك

مارس لا حزننا في جانبيه؟ ص ٢٢

وهي كمانى غارقة في الحزن في حالة الغياب، كذلك هي في حالة اللاغياب فمتي لا تكون حزينة ولا حل وسط بين الغياب والغياب ويفيـب مرة أخرى، فتجدها تمارس طقسا آخر من طقوس حزنها (تسرج خيل ظنوـنا) وتترك لنا فراغاً بحجم الغياب لنملأه بالظنوـن حيث لا تكون الكلمات!!

تغـيب....

فأسـرح خـيل ظـنوـنى

.....

.....

:..... (١) ص ٢٢

لـكـهـا تـعـود لـتـسـأـلـاـ (أـيـكـونـ الغـيـابـ إـذـ شـهـوـةـ للـعـذـابـ؟) فـتـقـولـ لـهـاـ أـنـكـ أـسـرـجـ خـيلـ الـظـنـوـنـ لـذـلـكـ قـدـ يـكـونـ شـهـوـةـ لـلـعـذـابـ أـوـشـهـوـةـ لـلـغـيـابـ؟) لـاـ

فرقـ،ـ حـيـثـ الغـيـابـ عـذـابـ؟)

ثـمـ،ـ تـصـفـ هـذـاـ الغـيـابـ بـأـنـهـ كـمـ النـهـرـ الغـضـوبـ وـتـنـقـلـ لـنـاـ صـورـةـ وـصـفـيـةـ لـحـالـةـ الشـوـقـ،ـ وـلـيـسـ

الـحزـنـ،ـ حـيـنـ يـكـونـ الغـيـابـ بـهـذـاـ الشـكـلـ،ـ بـهـذـاـ

الـفـيـضـانـ:

(أـنـضـبـ كـلـ عـرـائـشـ شـوـقـ مـلـاـتـكـ حـبـ،ـ وـأـفـرـشـ

كـلـ عـرـائـشـ قـلـبـيـ أـرـائـكـ لـعـبـ لـهـنـ،ـ فـأـجـلوـهـنـ

وـأـبـسـهـنـ خـلـاخـلـهـنـ وـأـبـرـزـهـنـ نـهـارـاـ جـهـارـاـ

يـصـرـنـ شـمـوسـاـ يـرـاقـصـنـ مـرـجـكـ مـنـتـشـيـاتـ

بـهـذـاـ الـعـلـىـ الـأـبـيـ الـفـتـيـ) ص ٢٣

تابـاغـتـنـاـ القـصـيـدةـ بشـلـالـ منـ الصـورـ الجـدـيـدةـ

الـثـرـةـ،ـ شـلـالـ قـوـيـ تحـركـ لـدـيـنـاـ كـمـتـلـقـينـ وـمـتـنـوـقـينـ

لكن الذاكرة باقية ليس لها أن تغيب وإن كان للذكريات (جرح الغياب) كما تتساءل.

\* \* \*

قصيدة (تغيب فأسرج خيل ظنوني) نمط خاص من الشعر، تدعى المتلقي أن يجلس في محارب القصيدة المشحونة بالوهج إلى حد الإثارة، المشحونة بالشوق إلى حد الدهشة، وإلى حد التوحد مع حالة الغياب تلك.

هذه القصيدة، التي تدعونا بكل حرف من أحرفها بألف صوت فنفق مشدوهين أمام حضرتها، غامضة غموضاً عندي بديتنا فلا تنفر، نحوم كالفراش حول مساحة الضبو، هذه، تحاول التمساكها فتجدها سراباً كذلك، لكنه سرابًّا موشى بخيوط الذهب.

وتتساوى وفقات الجمال في هذه القصيدة البدعة، فتارة تجدها قريبة ملتصقة بالوجودان وأخرى تكتجم بعيدة، وما بين هذا وذلك تركت لنا الشاعرة (مسافة) من الوهج والألق والنجوم المبعثرة، وقالت لنا حلقوها كما يحلو لكن، لكم المسافات الجميلة كلها، وهاهنا القصيدة متعددة كهالة من الضوء، علينا كمتلقين أن لجئنا كل ذلك من خلال (قراءة إبداعية) لهذا (النص الإبداعي)، كما قال الشاعر على أحمد سعيد - أدونيس - فكieron آنذاك (التذوق الإبداعي) أيضاً.

حالة الغياب هي الكيان المسؤول الأول في القصيدة ولمثل هذا الكيان كان التركيب اللغوي الذي استطاع أن يحمل كل هذه الطاقة والإيحاء من خلال مفردات مبتكرة فيها من التجديد الشيء الكثير، مفردات تفوقت على نفسها في هذه القصيدة، وقد لا يسعني كمتذوق أن أكتشف

الانطباع بقدرة الشاعرة على رسم هذه الصورة الخيالية الساحرة وقدرتها على (قلب السمع بصرًا) بهذه اللغة الجميلة التي تفيض شاعرية تجعلنا نشعر بأن هناك ثمة فرح في القصيدة تراقصت فيه الكلمات بهذا الشكل !! كانت حالة الشوق كالغرائب يوم (الجلوة) فرحت بالحناء الجميلة، منتشرات (بهذا العلَّ الأبي الفتى) فتنساقط الحنا، على الماء لتشكل طيوراً :

(ويشن حنا هن الجميل)  
طيوراً على الماء تقر سبع نواخذ خضر، وتشعل سبع شموع، وينداح فيض الهديل العليل صلاة لطقس النخيل المخضب بالعود والورد والتد والطلل

الموسمى البليل، والخلاصيل هذى التي فضفت ليل وجهك تدعوك سبعاً،

فهل ستفيض، وقد غيض مائى؟ ص ٢٣  
صورة وصفية أخرى على الماء، تتحذى من العدد (سبعين) رمزاً يدل على قدسيّة من نوع خاص، كما هو استخدام الأخضر للنواخذة، وفيه تأثير واضح بقصد القرآن الكريم - سورة يوسف - فهذا الطيور تقر (سبع نواخذ خضر) وتشعل (سبع شموع) وأيضاً لهذا الشوق مثلك (الخلاصيل) تدعوك ذلك الغائب (سبعاً) تدعوه للفيضان حيث أنه نهر غضوب وحيث هي قد (غيض) ماوها.

لكن الغياب لا يزال، وحالة الغياب هذه (متناقضة) فحين يكون الغياب فإنه شهي وحين يكون المضطرب فهو بهي لكنها تعود لتؤكد أن حالة الغياب هذه ماهي إلا سراب لأنها لا تعلم بقيينا من الغائب (أنت، أم أنا؟)

\* \* \*

وتستمر القصائد بقرة وعنوانه (أول القادمين) و(الملامع لكان نبيل) إلى واقعية (لا أحد) (ليتنى أستطيع) فكرة هذه القصيدة عربلت من قبل مراراً لكنها هنا تعالج بشكل مغاير قاماً، فهي هنا قصيدة (باسقة) للأرملة الباسقة التي تتحدث عنها. أيضاً، تختلف المعالجة في (فنان تشكيلي)، وفيض الدفء في القصيدة التي لا تشبه سوى نفسها (فتنة الشجر المشتعل).

بعد هذه المجموعة المتوعة من القصائد التي تعكس موقف الشاعرة من المجتمع، الحياة، الوطن، تختم ديوانها بسؤال توجهه لنا كمتلقين (كيف أتم القصيدة؟)؛ كيف تتم شاعرنا القصيدة؟ سؤال لم تتمه فكيف لنا أن نجيب عنه وهي (وحدها) من (اصطفاها فتون القصيدة) !!

\* \* \*

تنوعت الإضافات فلم يكن للشاعرة أن لا تتطرق إلى الوطن فيما تطرقت إليه من أفكار، حالات وجود.

في (آخر الحالين كان) كان هناك وطن ص. ٩٧، كانت الحاجة للجدار ليحتوى اللوحة، وكذلك هي الحاجة للوطن ليتمدد الإنسان فيه، يأوي إليه كما تأوي اللوحة لتشل هذا الجدار فيعيش ويمرت فيه. أما الوطن الآخر في (تفبيب فأسرج خيل ظنوني) فقد كان وطناً خاصاً بالشاعرة وينا، يعيش في قلبها وقلوبنا لذلك تشعر وتحن معها بذلك الاحسان عجابة هذا الوطن الذي (يفتشون عنه)، فمن الذي يحاول أن يفتش عن وطن (سعديه)؟ لكن يظل وطنها ذاكرة ليس بالاستطاعة مصادرتها حتى لو تم التأكيد من وجودها، وأيضاً يستطيعون التوصل للامع معينة

كل جماليات النص لكن مثل هذه القصيدة تترك للجميع هذه (المسافة) الجميلة للعبور إليها، تترك للجميع حرية التحليل حول هذا (الضوء الجديد).

بنية القصيدة فيها نوع من التجديد أبتكره أولاً على أحمد سعيد - أدونيس - خاصة هذا التشابه (الهيكل) ما بين (تفبيب فأسرج خيل ظنوني) و(إسماعيل) لأدونيس، مع اختلاف درجة التجديد التي تأخذ عند أدونيس أفقاً آخر ليس محور الحديث:

تفبيب....

فأسرج خيل ظنوني

.....

.....

(١) .....

(٢) أي يكون الغياب إذن، شهرة العذاب؟

..... وكيف يكون الغياب

حضوراً، والغياب سراب؟ (٣)

(٤) حالة من غياب عمرينا

ترى أينما غائب

أنت، أم أنا؟

ص ٤٢٠٢٤ - ديوان سعدية

"إسماعيل" أدونيس

(٥) ..... وأنما الذي تبذله كل قبيلة (١)

(٢) يمشي وحيداً

يمشي أمام زمانه

٤١ - ٢١٣ من "كتاب الحصار"

كان للشاعرة حضور غائب في القصيدة، ففي خضم هذا الغياب غابت، توحدت، لكنها حضرت حضوراً (غائماً) !!

احتوى هنا (الحروف) لم يكن صوتاً صافياً بل كان مشرياً بصوت آخر حضر في لفتها - وإن كان بدرجة سبيطة - عن طريق بعض المفردات الأدواتية فالمرارة الأدواتية وأسلوب تفجير طاقة اللغة العربية هو موقف عام تأثر به الشاعرة إلى حد ما، لكنه لم يتطور إلى صورة متقدمة، فالقصيدة الأدواتية هي (وقفات) تعكس تأثيره الواضح والشديد بالنفرى مما جعل قبرته اللغوية المتفردة مشحونة بالحال الصوفية في صورها المتقدمة. أما عند سعدية، فالقصيدة مختلفة ولم يكن (النفرى) حضور وقد يكون مستقبلاً.

\* \* \*

أستطيع أن أقول - من خلال القراءة السابقة - أن الديوانين - باستثناء (تفيسب فاسرج خيل ظنونى) ينتهيان لمرحلة شعرية واحدة غير نبها الشاعرة حيث اللغة واحدة وإن اختللت المضامين وقد يعزى السبب إلى الفارق الزمني البسيط بين الديوانين. أما (تفيسب فاسرج خيل ظنونى) فهو بداية لمرحلة شعرية جديدة، ومختلفة وأعمق مماسيق مجربة يتضمن فيها صوت (سعدية) فيلغى مساواه من الأصوات.

(تفيسب فاسرج خيل ظنونى) من النصوص الشعرية التي تتطلب معاير خاصة لقراءتها، فهمها، وتذوق الإبداع الموجود فيها، تتطلب وعياً ثم وعياماً ثم وعيماً لأن القصيدة الحديثة بدأت تتحى منحي آخر معاير للسابق فالأحرف لا شبر لها محسوبية من إبداع بل تتطلب من القارئ النظر بعين ناقلة فاحصة للنص الشعري وهذه هي مهمة النقد الأولى فالقارئ الناقد يجب أن يملك مقومات هذه النظرة من (الذوق المحسوس وإلى

خاصة به حيث أنه بشنافية الفيم وعذوبته، متلخص بالوجдан لا ينفصل عنه، لكن ثمة احتفالاً وارد لموته في بيتها ينعدم في بيوت، قلوب الآخرين، فلماذا تحتمل موته في بيتها، قبلها دون الآخرين؟

وإن مت  
في بيت قلبي  
نهل ستموت  
في قلب كل البيوت؛ ص ٣٠  
\* \* \*

لقد مجلى استخدام التراث في هذا الديون أيضاً وذلك باستغلال النصوص القرائية وتوظيفها شعرياً:

(لماذا لا تهيني لنا، أيها الذاهب دوماً من لدنك  
قداماً جديداً)  
ص ١٧ - أول القادمين  
(الطالع كالناس من كل فج عميق) ص ٥٠ -  
فنان تشكيلى (ومن دبر أعتلى كى أقد قميص  
السماء المزركش) ص ٦٨ - ٦٩ كيف أتم  
القصيدة وكذلك، (أسيطوا الأذى عن ذكريات  
الطفلة) الحديث الشريف ص ١٢ - قصيدة  
الخروج الأخير.

\* \* \*

افتتحت الشاعرة الديوان الثاني بمدخل أول يحتوى على إحدى مخاطبات محمد بن عبد الجبار النفرى صاحب (المواقف)، وتضمنت تلك المتعلقة (بالحروف)، هذه الكتبينة التي تستحق الدفاع عنها وتغيرها، لأنه في البد، كان الحرف. في هذا الحرف انطلقت الشاعرة إلى آفاق اللغة لتنبع طرقاً خاصاً.  
نلاحظ من خلال القراءة السابقة أن صوتها الذي

افتقدنا صوتها ولغتها ورؤيتها الشعرية مثل هذا الوجود العربي الذي لم يكن له وجود، خاصة أن القضايا موضوع القصيدة لم تكن ميتافيقية أو مأهولة بهذا الشكل لهجر مثل هذا الوجود وال موجود . كان هناك حضور طاغٍ للبيئة والإقليمية ولم يكن هناك نزوع نحو دائرة القارئ العربي رغم أن الفترة الزمنية التي صدر فيها الديوان الأول كانت لا تزال آخر عهد بالحلم العربي والفترة الزمنية التي صدر فيها الديوان الثاني كانت من أخطر الفترات التي مرت فيها دول الخليج وفيها أيضاً انتهاء عهد الحلم العربي ليبدأ مرحلة أخرى من الواقع العربي.

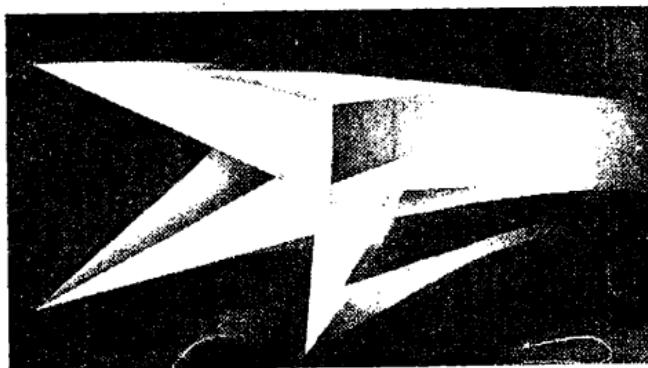
أين هي - كشاعرة - من كل ما يدور حولها ، فهى لن تكتب ؟ أليس الشعر كما قال الناقد الإنجليزى Clay هو "نقد للحياة"؟

جانب الذكاء اللماح الذى به يمكن إدراك الفروق الدقيقة بين العبارات والمعانى )  
- عبد القاهر الجرجانى

مثل هذا الإدراك هو الذى يؤدى إلى ماذكره أدونيس فى سياسة الشعر - وذكرناه سابقاً (قراة إبداعية لقصيدة إبداعية).

ما يلاحظ على قصائد الديوانين أنها احتوت على الكثير من الصور الحياتية والتجارب الفكرية لكنها لم تتناول همأً عربياً ولم تخرج القصائد مندائرة الإقليمية الضيقـة إلى العالم العربى إلى الهم العربى . في الديوانين حالة فقر شديدة لكل ماهـر عـربـي وتركيز أشد لكـل ما هـو (قبلـى) أو نـظـرة (القبـلـية) إـلى بعض القـضاـيا.

لم تطلق الشاعرة من حيث تتفـق إلى نـظـرة أكثر شـمـولـية ولم تـضرـب على الوـترـ العـربـيـ المـسـاسـ - رغم الكـثـرةـ التي تـناـولـتـ هذهـ القـضـاياـ لكنـاـ



شعر

# الشاعر

سعديّة مفريح

## الشاعر (١)

مدحنا

منتصباً بابتهاج الحروف  
منزعجاً من أن ينين الأوان  
ذاهلٌ  
عن حدود السماء  
بإصرعه  
يشدَّ جوانبها  
يمددُ أطرافها  
فيلون أزرقها المستطيل المل  
كل يوم  
بلون أليف  
ويقبلُ لعاتها  
بامتنان  
ذاهلٌ  
عن نفسه

ذاهلٌ

عن حدود المكان  
كُفَّهُ تزوج حلمَ المبيبة  
بذرة حسوٍ  
بحجرة قلبٍ رزوقيٍ  
كافه الأخرى  
تعيد صياغة عالمنا  
على هامشِ  
من آذن الكمان  
ذاهلٌ  
عن حدود اللغة  
يرُوضُ ثائرها مغرياً بالموسيقا  
ثم يحرض كل السواكن فيها

أَيُّ مَعْنَى تَرِيدُ	.....
مِنَ الشِّعْرِ	شَجَرٌ
سَوْيَ	لَهُ ثُمَرٌ
أَنْكَ تَبْقَى	مِنْ عَقْبِ الْبَيَانِ
كَمَا أَنْتَ	
هَكُنَا	
.....	الشاعر (٢)
.....	
شَهِيدٌ	مَا الَّذِي أَوْحَى إِلَيْكَ
	بِهَذَا التَّصْدِيدَ ؟
	وَكِيفَ اخْتَرَعَتْ
	الْكَلَامُ الْمُخْضَبُ
	وَامْتَشَقَتْ
	حُسَامُ الْقَوْافِيِّ
	كَيْ تَوَاْخِي بَيْنَ الْمَعْرِيِّ وَابْلُوَارِ
	بِبَيْتِ جَدِيدٍ ؟
	أَيُّ مَعْنَى تَرِيدُ
كَالْوَلِيدِ	سَوْيَ أَنْ تَقُولَ الَّذِي لَا يَقَالُ
شَقْ رَحْمُ الْحَيَاةِ	تَدْشِنَ أَسْنَلَةً
وَانْتَشِي	فِي مُسْبِلِ الْحَصِّ
فِي مَدَاهِ	وَتَفَرَّشَ أَجْنَحَةً
وَدَعَ الشَّمْسَ	فِي فَضَاءِ الْمَحَالِ
فِي حَجْرَهَا	حَتَّى يَصِيرَ الْمَاضِيُّ مَاضِيًّا
حَتَّى يَمْارِسَ	وَعَصْنِي الْكَلَامُ الْمَبَارِكُ
مُولَدَهُ مِنْ جَدِيدِ	لَغْزًا مَهِيبًا
وَجْهَهُ لِلَّالِهِ	يَنْثُرُ حِروْفَا
سَاعِيًّا فِي عَلَاهِ	بَيْنَ قَوْسَيْنِ
لَمْ تَكُنْ جَثَّةً حِينَ أُعْلَنَ :	مِنْ حَرَبَةٍ
مَاتَ	وَخِيَالٍ ۚ

كتاب

ك

## «سينما اليهود»: دموع وحناجر

ابتسام كامل

كمشاهد مصرى عربى.

\*\* «الريح من أمامي ومن خلفي، لقد ولدت من آلاف الطيور، من أحشاء الرحم خلقت ابنة لألمانيا، وأعطانى اليهود دماء الحياة، ثم أصبحت مجرية». لقد تشردت على أرضى، من كل هذه الجنون نشأت، الجريمة من خلفى، والرغبة أمامى...».

هكذا كانت تريد بطلة فيلم «الوريثتان» عن الشاعرة اليهودية «آن لسيزنائى»، فى القصيدة التى فسرت بها قضية اليهود، كما جاء بذلك الفيلم للمخرجة المجرية الشهيرة «مارتا ميساروش» وشاركت به فى

أنت تعرف اليهود، ولكن إلى أى مدى تعرفهم؟

بل كيف ستتاح لك الفرصة الحقيقية لمعرفهم، رغم أنهم يقتحمون محور حياتنا، ماضيها وحاضرها ومستقبلها - كما يتضح؟

حتى صار من الضرورى أن نعرفهم. ولأن السينما مرآة الشعوب، فقد اختار الكاتب والناقد الكبير «روف توفيق» أن يكشف لنا - فى أحد كتبه - ما نجهله منهم، وأن يعمق ما قد نعرفه.. ليتمكننا من التنبؤ بما سيأتى به الغد معهم.

بأسلوبه المتميز ورؤيته الجادة

العالم بهم وبوجودهم وبقضيتهم، وهو ما وجدها في أفلام المجموعة الأخيرة بالكتاب، التي تضمنت خمسة من أمني الأفلام التي نقلها إلينا الكاتب، يصف فيها كيف ولد جيل داخل إسرائيل نفسها ينتقد ويحاكم اليهود على جرائمهم وانحرافاتهم، مبدياً ذلك الصراع الذي يخلفه لنا وصفه لكم الترحيب العالمي الذي استقبال بعض جمهور المهرجانات العالمية للسينما اليهودية.

حتى ولو كان تفسيره للأمر بأن اليهود نجحوا في استفزاز عقدة الذنب بضمير العالم، نتيجة لذلك الذي أذلهم به «النازي» ستد ما بقرب من ٥٠ عاماً، وكانتا كتب على البشرية أن تتظل تدفع الشمن، عقاباً وتكتفيراً عن الذنب الأثيم.

### ضرورة تكفير العالم

\*\* في المجموعة الأولى، وتحت عنوان «اضطهاد اليهود وضرورة تكثير العالم».. تتعدد المحاور التي تناقشها الأفلام السبعة التي استعرضتها «روف تويفيق» ليوضح كيف اضطهد اليهود وعولموا بعنف، وكيف هم ضائعون لا يزالون يبحثون عن أرض الميعاد، ولكنهم - رغم ذلك - قادرون على الانتقام (إذا لزم الأمر).. رغم أنهم طيبون للغاية، يعطون الحياة بلا مقابل.. و... و...

\*\* وهو ما ي قوله صراحة غيل «دافيد» للمخرج «بيتر ليلنشتاين»

المسابقة الرسمية لمهرجان كان عام ٨٠، ضمن ٢٠ فيلماً - تقريباً - شاركت بها ١٠ بلاد من أوروبا الشرقية والغربية وروسيا وأمريكا وإسرائيل، انتقامهم «روف تويفيق» بحساسية شديدة.. من بين مشاهداته ومتابعته العديدة لثلاث الأفلام عبر مهرجانات السينما العالمية على مدى ٢٠ سنة كاملة، في خمسة فصول، ضمن كتابه الثامن - في سلسلة كتبه السينمائية «سينما اليهود».

\*\* ورغم أن هذا الكتاب ليس تاريخاً للسينما الصهيونية ودعوى اليهود في أفلامهم - كما يقول الكاتب - إلا أنه قرر أن يعيد فتح دفاتر التاريخ الطويل المليء بالمواقف المصارخ لهذا الكيان المستقر على مدى خريطة الدهر.

ولكن هذه المرة، عبر السينما التي استطاعوا اقتحامها وامتلاك مفاتيحها.. مما أثار سخطه كمواطن وكناقد، يعرف الكثيرون من المهتمين بالسينما تلك المصداقية والحيادية التي يمتاز بها أسلوبه.

ولذلك، كان من الضروري أن نجد إجابة السؤال الذي ظلل يطرح نفسه طوال قراءة الكتاب، حول حقيقة تلك النظرة الحيادية وبين كراهيتنا لعرب لليهود، وبين تقييمتنا لصناعة السينما اليهودية، وبين اعترافنا ببراعتهم البالغة في أساليب الدعاية الإعلامية.. ليس عن فنونهم السينمائية فقط، بل وقدرتهم على استغلال الزمان والمكان، بين الأمس واليوم، حتى على مستوى العلاقات العامة وأصغر كلمة ولو «طائفة» قيلت مدحًا فيهم، لإقناع

إلا «طبلة» وصداقته لذلك التاجر الطيب، الذي نرى كم اضطهاد الألمان له حتى الموت في إحدى هجمات أمعان هتلر على كل ما هو يهودي.

\*\* وهو ما نراه بشكل آخر في الفيلم اليوجوسلافى «الاحتلال في الـ ٣٦ صورة» للمخرج «لوردان زافرا نوفيك».. الذي صور عبر احتلال النازى لليوجوسلافيا قصة ثلاثة أصدقاء، أحدهم جذوره يهودية.. تعرض في هرويه مع أبيه لخسارات واستفزازات غريبة بسبب ديانتها، أبسطها تلك اللافتات التي كانت تكتب على أبواب الماجير.. «ممنوع دخول الكلاب.. واليهود».

وفي مشاهد تصور كم العنف، يصور لنا الفيلم كيف لقى الآباء مصرعه، وكيف تمكن الآباء من النجاة.. . وكيف كان الألمان يقودون اليهود إلى معسكرات الاعتقال في أوتوبيس يقوده سائق يلتاذ بالضغط على الفرامل فجأة، لينكفي الركاب على وجوهم، فيسرع أحد الحراس بتهشيم ما يجد من رعبوس أمامه بمطرقة حديدية أعد لها (ذلك) (!)

\*\* ولكن.. ليس هكذا اليهود للأبد، فهم قادرون أيضاً على الانتقام، حيث إن الحق معهم دائمًا.

هكذا يقول فيلم «هؤلاء والآخرون» للمخرج الفرنسي الشهير «كلود ليلوش».. اليهودي الجذور - في مهرجان كان عام ٨١، والذي يحكي قصة أربع عائلات أصولها يهودية وكم عانت من اضطهاد النازى - كالعادة - مما يضطر

وشاركت به ألمانيا الغربية في مهرجان برلين السينمائي لعام ٧٩. و «دافيد» هو ابن العائلة اليهودية التي تعرضت للتعذيب بكل ألوانه من أمعان «النازى» حتى قضت على هنا تلك الأسرة بعد اعتقال الآب والأم، ليواجه «دافيد» وأخته المصير المجهول في سلسلة هروباته المتكررة محاولة للاختباء من شباب النازى، ويخبرنا الفيلم كم يبلغ طموح وإصرار الشخصية اليهودية في استمرار الحياة رغم الصعاب، فيستكمل «دافيد» دراسته، ويعدل مسارها بين كل هذه الأهوال، لكي يعد نفسه لحياة جديدة في فلسطين (!)

\*\* ولا يكاد يخلو فيلم من مظاهر تعذيب النازى لليهود واضطهاده لهم.. ففى فيلم «الطبلة» - ألمانى / فرنسي - للمخرج الألماني «فولكر شولندورف» - الذى فاز فى مهرجان كان السينمائى لعام ٧٩ - مناسبة مع الفيلم الأمريكى «نهاية العالم.. الآن» - نرى التاجر اليهودى (الذى لعب بطولته المطرب الفرنسي شامل أزنافور) وكم هو طيب القلب لدرجة أنه يكاد يكون الشخص الوحيد الذى يعطى على الطفل الألمانى غريب الأطوار، الذى قرر منذ الثالثة من عمره أن يوقف ثوره ببارادته أمام حيرته لسلبية والده أمام خيانة أمه مع عشيقتها اليولن ئى.. فألقى بنفسه من سلم البيت الداخلى، ليسقط على عموده الفقرى، عاجزاً عن النمو الطبيعي.. فظل يكبر وهو في جسد طفل، بينما كل ما يربطه بالحياة ليس

## ما أنبأ أخلاقهم (؟)!

\*\* يقولون: «ما أروع حياة اليهود وبطولاتهم».. هكذا يحمل عنوان المجموعة الثانية من الأفلام التي يكشف لنا الناقد عبرها.. عن كم العييل والأساليب التي يحاولون بها تأكيد تفوقهم كشخصية يهودية.

فهي الشخصية المتدايرة بالحيوية والمشاعر النبيلة.. عاشقة الحياة، القادرة على التحدى والفوز.. وذلك ضمن شانة أفلام لكتار المخرجين أمثال: المخرج الأمريكي «سيdney لوميت»، و«مارتن ريت»، والروسي «بابيل لونجين»، والبولندي الشهير «أندريله فايدا».. الذي جاء إلى «كان» ٩٠.. حاملاً فيلمه الأخير «كورجاك» قبلما يعتزل السينما ويترعرع للسياسة(!)

\*\* فماذا يقول هذا الفيلم الذي اختاره «فايدا» لينهى به مسيرة ٤٠ عاماً غطاءً للسينما؟!

هو قصة حياة الطبيب والكاتب البولندي «يانيوش كورجاك» اليهودي الأصل الذي كان يدير مؤسسة لرعاية الأطفال اليهود اليتامي، كما كان يكتب لهم البرامج الإذاعية، لتنقلب الأحوال كلها مع دخول النازى إلى «بولندا» عام ١٩٤٠، إلا أنه يستمر في رعايته للأطفال داخل مبنى مدرسة قديمة، يعلمهم الحكمة، ويوذع عليهم الأدوار بعيداً عن الاعتقالات وقتل اليهود بشوارع «وارسو».

زوجين منهم لإلقاء ابنهما على شريط السكة الحديد لعله يجد من يرعايه.. وهو ما يتحقق، ليصبر فيما بعد محابياً مرموقاً.

أما العائلة الألمانية، فيكبر ابنها ويصبر قائد فرقة موسيقية يعزف أمام «هتلر» في إحدى الحفلات.

ويرتقي هذا الابن ليصبح قائداً لا يُكفر أوركسترا تجوب العالم، حتى يصل إلى نيويورك، ويكتشف أن تذاكر حفله كلها بيعت بالفشل، ولكن لم يحضر أحد الحفل.. ليفهم بعد ذلك أنه انتقام اليهود الذين لم يتنسوا يوماً أنه عزف أمام «هتلر».

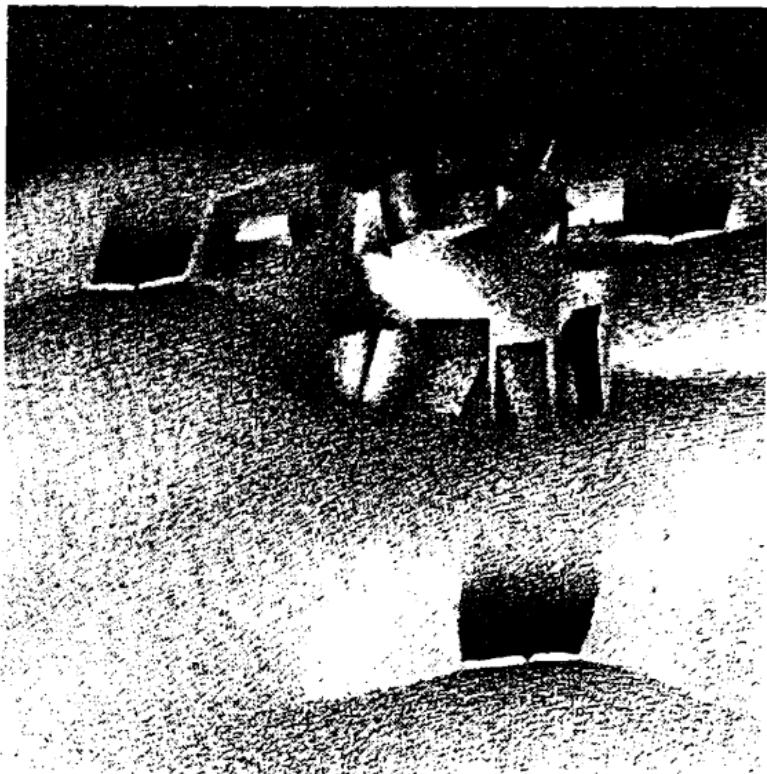
\*\* ولأنهم اليهود، فهم طيبون حقاً، ورغم كل شيء.. قادرون على التضحية بكل عزيز لديهم لإعطاء الحياة للغير!!!

هكذا يقول - أيضاً - فيلم «الوريثتان»، إذ تستعين إحدى النساء الثريات المجريات بأمرأة يهودية فقيرة لتنجب لها من زوجها طفلاً، لأنها عاقر.

حتى تقع «الجر» في قضية «هتلر» عام ١٩٤٤، فتجدها المرأة الأولى فرصة لكي تتخلص من اليهودية التي تتعلق بها قلب الزوج، فتأبلغت عنها.. لترأها ضمن صفوف اليهود المنescين إلى معسكرات التعذيب، في طوابير الموت.

وكما يقول «رموف توفيق»: أما الرسالة المطلوبة.. فمعروفة، وهي أن تکفر عن هذه الجريمة إلى مدى الحياة.

أدب ونقد



معي» (!) وباعجاب شديد تنظر له قائلة: «أنت رجل عظيم. أنت رجل الله.. ستهرم الجميع لأنك قادر على أن تنتصر» (!!!)

وهكذا تستمر لغة الحوار الاستفزازية الموجهة داخل الفيلم، حتى تأتى على لسان أحد أساتذة الجامعة جملة «إن اليهود هم شعب الله المختار»، وتدق أحذية الفيلم طوال عرضه على أخلاقيات اليهود الرائعة حتى في أثناء المنافسة، إذ يعرض زميل «هارولد» على قيام إحدى المباريات في يوم الأحد (كرمز ليوم السبت المقدس عند اليهود).. وكيف يتحمل هذا الزميل مسئولية الاشتراك في سباق أطول، وهكذا ينتهي الفيلم بإعلان تفوق هارولد وزميله القاسم، وكيف أثبتنا وجودهما رغم صعاب الطريق، وهي المسألة التي أنتج من أجلها هذا الفيلم، مما يقدرك التمتع بجودة حرفيته الفنية.

ويبدو أن اليهودية قد تحولت - بالفعل - من عقيدة دينية إلى مسألة عرقية وجنسية.. كما يقول الكاتب.. وتلك الجنسية أصبحت تيارا ضاغطا تقوده الصهيونية العالمية وتخوض به كل المجالات.. من اقتصاد، لسياسة، لثقافة، حتى فن السينما.. وفي جميع بلاد العالم (!)

\*\* وهكذا كان فيلم «تاكسي بلوز» أو «أغنية التاكسي الحزينة»، والتي أفضل ترجمة إلى «تاكسي الأغنية الحزينة»، الذي نال مخرجه ومؤلفه الروسي «بافيل لونجين» جائزة

حتى تنفذ نقوذه ويضطر للتعامل مع أحد العملاء المزدوجين بين المقاومة والنازى لجلب المساعدات للأطفال..

وتفضي بنا مشاهد الفيلم، حتى تأتى المشاهد الأخيرة والغريبة بالفيلم، حيث يخرج أطفال «كورجال» في طريقهم لأرض واسعة يحملون علما به نجمة داود يجوبون الطريق فرحين مهليين.. وهكذا، وبلا مبرر منطقى أو واضح.. يزيد المخرج أن يؤكّد دعایته لإسرائیل كأرض الميعاد (!)

\*\* بينما يأتي الفيلم الإنجليزى «عربات النار» ليؤكد دهشتنا لكم هذا التبعج في الاعتراف باليهود وإعلان تفوقهم..

إذ قدم - كما يقول رموف توفيق - وسط حملة دعاية مكثفة قبل عرضه في المسابقة الرسمية لمهرجان كان ٨٠.. والمثير أن منتجه هو «دودى فايد» -

العربي الأصل.. (!)

ويحكي الفيلم قصة الشاب «هارولد» الذى لا يكف طوال الفيلم عن تردید أنه يهودي..

التحق بجامعة «كمبريدج» عام ١٩١٩، حينما كانت لا تقبل سوى أبناء الأثرياء أو المتميزين، وهكذا لم يجد «هارولد» شيئا يباهى به - داخلاها -

سوى براعته فى رياضة العدو وتفوقه الدراسي، مبررا هذا التفوق والرغبة الدائمة فى النجاح بقوله لصديقه: «أنا أدفع عن نفسي لكوني يهودي»، كما يتمتم بصبر وعتاد قائلًا: «إن وضعى مختلف، أنا أحمل المستقبل

بنفس الإنتاج الروسي/ الفرنسي المشتركة، في فيلم «لونابارك»، الذي دخل بـ المسابقة الرسمية لمهرجان كان .٩٢

ليخبرنا عبر شخصية «ناعوم» بالفيلم، كم أن اليهود ملائكة حارسة، دعاء الحرية والسلام على الأرض. فـ «ناعوم» هو الأب اليهودي العجوز.. والمسيقار الطيب، الذي يفتح بيته - في روسيا - لشخصيات من كل الأجناس والديانات (بمن فيهم العرب)(!!) وجميعهم في سعادة واستمتاع تام بوجودهم في ضيافته وكان البيت بيتهم(!!)

دون أن يعلم أن «أندريه» الذي يقود إحدى الجماعات الشبابية لتنظيف روسيا من الشوادجنسيا واليهود.. هو ابنه، مثلما كان «أندريه» لا يعرف، حتى أخبرته إحدى النساء.

ليتغير مجرى حياته واتجاهاته من العنف التام وأضطهاد اليهود، للبحث عن جذوره، والدافع عنهم، والانتقام إليهم بداية بارتداء الطاقية اليهودية الشهيرة.. حتى ذهابه لبيت أبيه، والهروب معه - أمام الأضطهاد - إلى «سيبيريا».. كإشارة إلى أرض الميعاد.

\*\* ولا تنتهي سلسلة التلاعب بالحقائق، والكذب على المكشوف بكل هذا العبث والفن المسموم - كما يقول رعوف توفيق - حيث يقدم لنا المخرج الأمريكي الشهير «سيدنى لوميت» في نفس المسابقة الرسمية لمهرجان كان عام ١٩٦٠(!).. فيلمه «غريب ببننا»، والغريب حقا هو كل هذا التكثيف

الإخراج عنه في مسابقة كان .٩٠ - رغم أنه العمل الأول له كخرج - بالاشتراك مع فرنسا كمنتجة(!)

وقصة الفيلم تحكي عن عازف ساكسفون يهودي فقير، وصل به الأمر لحد التهرب من دفع أجراة سائق التاكسي وثنين زجاجة الفودكا، فلما لم يجده قرر البحث عنه، وحينما وجده انهال عليه ضربا، وانتزع منه النته، ثم أجبره على العمل كخادم عنده. حتى تحين لحظة لقاء السائق بحبيبته، على أنفاس عزف ذلك الخادم الفنان، فإذا بها تفرم به وتحول مشاعرها إليه، فيثير السائق ويحطم الساكسفون ويطرد هذا اليهودي من منزله.

وتاتي النجدة على يدي متعهد أمريكي يزور موسكو، أمن به وبمهنته، فتعاقد معه لرحلة إلى الولايات المتحدة، وهناك يصبح نجماً بحق، تماماً موره شاشات التليفزيون وتنهال عليه صرخات المعجبات والمعجبين(!!)

ويختفي الفيلم بذهول ذلك السائق، ومحاولته لقتل هذا اليهودي(!) وبالرغم من تلك النهاية إلا أن الفيلم يخبرنا بصراحة: إن العلاقة بين اليهود والعالم ليست جيدة، ولكن هذا لا يهم، لأن كلّيّهما يحتاج الآخر، وحتى لو لم يدرك العالم هذا، فأمريكا دائماً هي «النجدة».. هي المتعهد والراعي الرئيس لتحقيق كل أحلام اليهود(!!)

\*\* المثير.. هو ما قدمه المخرج نفسه،

للم الشمل العبرى، حتى ولو داخل المنظمات اليهودية الداعية للجهاد فى سبيل المحافظة على اللغة والكيان(!)

## إسرائىل.. جنة صناعة السينما (!)

\*\* والواضح هو أن ضمير الشعوب لا يختلف كثيراً عن ضمير الإنسان بمفرده، فكلهما يضعف - أحياناً - أمام «المصلحة»، ويضعف - غالباً - أمام اللعب على وتر عقدة الذنب، وهكذا تخاطب إسرائىل ذلك الضمير عبر السينما بوسائل دعاية وإعلام فائقة الجهد، تدعمها أموال الصهيونية والحكومة الإسرائيلية نفسها، بما تعطيه من اهتمام خاص لميزانية صناعة السينما من توفير المناخ المناسب ومواقع التصوير، والحوافز المالية، للتوسيع في الأنشطة السينمائية وتدعمها، لتخفيض تكاليف الإنتاج للأجانب، وتوفير كافة التسهيلات.. التي أدت إلى زيادةدخولهم من بيع التذاكر إلى حوالي ٥٠٪.

كل ذلك على مدى السنوات الثلاثين الماضية، لتحقق الشعار الذى من أجله ولدت وهو «إسرائىل جنة صناعة السينما»(١)

\*\* ففى فيلم «الأحمر الكبير» للمخرج الأمريكي «ساممويل فولر» نكتشف أنه صور كاملاً داخل إسرائىل عام ٧٩، حيث تدور قصته حول مظاهر

والتواجد اليهودي فى كل مهرجان، مما يؤكد بالفعل أن هؤلاء الناس لا يلعنون، وأن التخطيط المنظم لاستغلال فن السينما قادر على «غسيل مخ العالم». فما أروع وأهداً وأكمل وأبراً حياة اليهود، بعيداً عن الترف والبذخ، بلا أحقاد، بلا كبت، بلا غيرة.. إلخ. تلك الحياة التى يصور الفيلم كيف يعيشها اليهود فى الحي الخاص بهم فى نيويورك، حتى يضطر الزعيم الروحى لاستقبال إحدى محققات الشرطة، واستضافتها فى بيته بملابسها القصيرة، ومكياجها الصارخ، وطريقة جلوسها المتوجهة، للتحقيق فى قضية مقتل إحدى المسنات، وهناك تقابل حياة مختلفة تحاول استيعابها بالتقرب من الابن الأكبر للزعيم، ومارسة أنوثتها عليه، لتفاجأ به بريئاً، بلا تجارب، بلا علاقات نسائية.. ويستمر الفيلم فى قضيته، بينما تعلن هي كم انبهارها بتلك الحياة.

\*\* أما السؤال فهو: إذا كان اليهود كتبوا فيلماً كهذا تمجيداً لعنصريتهم، لماذا - إذن - يتورط مخرج كبير مثل «سيدينى لوميت» فى إخراجه؟ أليس هذا سطوة الصهيونية، التى تستطيع أن تعلن عن براءة اليهود، وفي الوقت نفسه تقنعك بضرورة لجوئهم للعنف والانتقام، مثلما يقول فيلم «جريدة قتل» (الذى أختير لافتتاح كان ٩٠)، وسط دهشة كبيرة لاختياره المتعمم، بينما هو فى حقيقته.. بقصته المفتعلة عن حدوث اضطهاد اليهود على يدى الزوج الأمريكى(!!) ليس سوى دعوة

لبنان، ونشرات الأخبار تنقل حيث الشهداء الأبراء، ولكنهم يملكون القدرة لكي يؤثروا في الرأي العام بأنهم أصحاب رسالة لبناء دولتهم وحمايةيتها.. وعلى الجميع أن يصدقهم ويصفق لهم طويلاً.

\*\* وهو ما حدث في مايو ٨٦.. مهرجان كان السينمائي قبل وبعد عرض الفيلم الإسرائيلي «ريكوشيت» أو «ارتداد القذيفة» الذي كانت تستقبل الجمهور إليه فتاتان جميلتان للغاية، وبينهما صندوق برتقال، وكل بررتقالة ملفوفة بورق شفاف مطبوع عليه اسم الفيلم الإسرائيلي الذي سيعرض، بينما تؤكد النشرات المصاحبة له أنه الفيلم الذي يتناول أخلاقيات الجيش الإسرائيلي، ومدى إنسانية جنوده وخفته دمهم وحيوتها، والتزامهم بالقيم التي تمنعم من إيداع المدنيين في «لبنان»، بينما يكاد أحدهم يصاب بحالة هستيرية عندما أصيب طفل بلغم قتله في الحال!!!).

ولكنها الدعاية الإسرائيلية التي افتتحت الفيلم بعبارة تؤكد أن إسرائيل دخلت لبنان لتنتصر جنور الإرهاب في مهمة محددة التوقيت، ولكنها فجأة وجدت نفسها طرفاً في الحرب!!!!)

ويحكى الفيلم عن «جادي» الجندي بالجيش الإسرائيلي في لبنان، وصراعه المرير حول دوره كجندي عليه أن يقتصر منازل الإرهابيين الفلسطينيين المختبئين، وفي النهاية يقرر أن يقتصر منزل أحدهم بمفرده

التعذيب التي لاقاها اليهود من النازи.. كافران التعذيب ومظاهر التدمير والتخريب والوحشية.. في الحرب العالمية الثانية، فيحاول القائد الأمريكي (الذى يقوم بدوره الممثل الكبير لـ مارفن) إنقاذ طفل صغير بين الحياة والموت، لكنه يموت.. وينتهي الفيلم بقرار وقف إطلاق النار. ولا يمتاز هذا الفيلم - خاصة مشاهده الأخيرة - بالدعة لإدانة اضطهاد اليهود فقط. فرغم أن الأحداث تدور في تونس وصقلية وفرنسا وبليز.. لكنها صورت كلها في إسرائيل؛ وهو ما ظلت تشير إلى نشرة الفيلم بتفاصيل استفزازية تؤكد امتلاك إسرائيل لجميع موارد المنطقة لمن يحب التصوير على أرضها.

\*\* ويرى «روع توفيق» أن الفضل يعود لمركز الفيلم الإسرائيلي في تطوير صناعة السينما الإسرائيلية، وعقد اتفاقيات إنتاج مشترك مع العالم، ففي عام ٧٩.. صورت أمريكا فيلم «أشانتي» في إسرائيل، بطولة روكس هاريسون ومايكل كيد وعمر الشريفي(!) كما صورت شركةأفلام يونيفرسال مسلسلاً عن اليهود، وكذلك فعلت ألمانيا.

ولعلنا قرأتنا عن فيلم (أمراة تدعى جولا) الذي قامت ببطولته الممثلة العالمية «أنجريد بروجمان»، والذي صور بأكمله في إسرائيل أيضاً، من إنتاج شركة «بارامونت» الأمريكية. الغريب أنه تم عرض هذا الفيلم في الوقت الذي هاجمت فيه إسرائيل

لحظات لدماء وجثث تتهاوى، بعدما أرسلوا قذائفهم للحوار، حيث يقول الفيلم إنها لغتهم.

وتاتينا النهاية بعودة الابتسامة للسفير.. حينما تطالب به مجموعة أخرى من الشباب الإسرائيلي بالسلام..

(وهو ما يود أن يقوله الفيلم: إن إسرائيل بلد السلام هي المبادرة دائمًا

(ب))

\*\* التكثير عن عقدة الذنب - إذن - والتمويل الصهيوني، ودعم الحكومة الإسرائيلية ورجال الأعمال في الخارج.. قد تكون أهم العوامل التي خلقت سوقاً للفيلم الإسرائيلي، أما أبسط تفسير لإقبال الجمهور عليه، فيحتاج حقاً إلى تعليل، بينما يرى البعض أن سر نجاح الدعاية والإعلام الإسرائيلي يعود لاستطلاعات الرأي والدراسات الدائمة، خاصة الدراسة والتحليل النفسي لطبيعة جمهور كل منتدى، ليختار الفيلم المناسب للجمهور المناسب.

ويذكر الكاتب أن جميع الإحصاءات من صناعة السينما الإسرائيلية حدّدت عام ٦٧ كبداية لتلك النهضة السينمائية والتلوّح في الانتاج المشترك ليس فقط عن طريق «مركز الفيلم الإسرائيلي» - الذي لعب بالفعل دوراً مهماً لتدعم تلك الصناعة - فهناك أيضاً المنتج الشهير «مناخم جولان» مؤسس شركة «كانون» السينمائية التي استطاعت لفت الانظار إليها منذ نشأت في أوائل الثمانينيات.. حتى بدأت ديبونها

ليجنب فرقته الخطر وغدر العرب، فيصاب بطلق ناري يجعله مستحقاً لأن يكرم لشجاعته وبطولته.

\* أما المفاجأة كما يصفها الكاتب فهي ليست في ذلك الفيلم الدعائي الرخيص، بل في استقيال الجمهور الحافل له، وتصفيقه الطويل، وتعليقاته الساذجة جداً.

\* وبحساسية قلمه يصور لنا الكاتب فيلم «السفير»، الذي قام ببطولته كل من «روبرت ميتشوم» - روك هدسون - إيلين بريستين، إنتاج شركة كانون الإسرائيلية، وإخراج (ج. لي. تومبسون) الأمريكي.. والذي عرض في سوق مهرجان كان عام ٨٤، بدعابة إعلامية شديدة، حيث يتعرض لمسألة التعايش السلمي بين إسرائيل وفلسطين، وبالطبع.. لا يقوم بتلك المحاولة إلا أمريكا، فيقوم السفير الأمريكي في إسرائيل (يلعب الدور روبرت ميتشوم) بهذه المحاولة.. ويدور الفيلم بكل تفاصيله الكثيرة حول الإحباطات التي يجدها السفير لإيجاد ذلك التعايش، لعنف الإسرائيликين من جهة، ولغدر الفلسطينيين من جهة أخرى.

ويصور الفيلم في إحدى لقطاته.. لحظات اجتماع السفير بالشباب الإسرائيلي في انتظار الفريقي الفلسطيني لبحث المشكلة.. وتدور الكاميرا فوق وجوه هؤلاء الشباب اليهود، فتحبّب مرحهم وحيويتهم وتتفهم بالشباب والأمل.. الذي يحوله الغدر الفلسطيني في

تصوير الجندي الإسرائيلي وهو يسرق جثث شهداء حرب ٦٧ من المصريين والسودانيين، ويستمر في «صراحته» عبر الفيلم، ليخبرنا بأن الجندي الإسرائيلي يعيش كالنسر - حقاً - على أشلاء قصص البطولة الوهمية التي تؤكدها «صناعة الموت» التي تقف خلف الحروب الإسرائيلية.

\*\* أما المخرج «دانيل فايتسمان» فقد أجرأ أفلام تلك المجموعة بفيلمه «الخمسين» (مركز الفيلم الإسرائيلي منحه جائزة أحسن فيلم لعام ٨٢).. ويدور حول علاقة الود والصدقة التي نشأت بين شاب إسرائيلي يمتلك مزرعة يعمل فيها شاب فلسطيني بسعادة وقناعة، رغم سخرية جيرانه وأصحابه.

ولكن هذه الصدقة تتحول فجأة لعداء شديد، حينما يرفض الجيران العرب بيع قطعة أرض يملكونها للشاب الإسرائيلي الذي يريد توسيع مزرعته، لتزداد عداوة حينما يعلم الإسرائيلي بالعلاقة الغرامية التي نشأت بين أخته والفلسطيني.. فيقرر الانتقام، ويتعهد أن يطلق ثوراً هائجاً من مزرعته عليه، ليموت غارقاً في دماته بعدما نهش الثور جسده.

بينما تنظر السماوات بفزارة وكأنها تنهي عاصفة خماسينية جامحة، لينتهي الفيلم، وينتهي معه الحلم بالتعايش السلمي بين اليهود والعرب.

\*\* وهو ما أراد «روف توفيق» أن يقوله لنا في كتابه الذي عبر بنا مسيرة ٢٠ عاماً، نستطيع الآن من خلالها أن نتنبأ.. بمستقبل تلك العلاقة.

تتراءكم، فانهارت تماماً عام ٨٧، إلا أنها - بالفعل - استطاعت في تلك السنوات القليلة أن تولا الدنيا بالدعابة والإعلام السينمائي، بما اشتهرت من شبكات دور العرض المختلفة.

ففي عام ٨٢ - على سبيل المثال - عقدت شراء ٢٠٠ دار عرض سينمائى بإنجلترا، وفي عام ٨٤ عقدت شراء ٥٠ دار عرض في مدن هولندا، وفي ٨٦.. أعلنت الشركة أنها اشتهرت ١٢ من دور العرض في أمريكا، و٢٢ في ألمانيا، و٣٢ في إيطاليا... و... و...

وهكذا، عملت على تشغيل البطالة السينمائية في أوروبا، وبينس المنطق الذي سمعت إليه تلك العقلية، وهو السيطرة على أشهر نجوم السينما العالمية سواء من المخرجين أو الممثلين.. منهم «شون كونري - شارلز برونسون - روبرت ميتشوم - أنتوني كوين - جون ترافولتا».

ومن المخرجين الكبار أمثل «زيفاديلى» الإيطالي - «التمان» الأمريكي - «رومأن بولان斯基» الفرنسي.. وغيرهم.

وكله يعتمد على إسهام الأثرياء من كبار الشخصيات الأمريكية، وبعض القروض الميسرة من البنوك بتسهيلات عديدة ومن عدة بلدان كإنجلترا وأمريكا وهولندا..

\*\* وفي النهاية.. تنقل لنا المجموعة الأخيرة من الكتاب.. بعضاً من أفلام المعارض داخل إسرائيل، والتي يؤكد الكاتب أنها قليلة العدد في إسرائيل حقاً، ولكنها قوية التأثير.

ففي فيلم «النسر» للمخرج الشاب «ياكي يوشـا».. نجده لا يخجل من

قصة

# "خيط.. إبرة"

أشرف نصر

الحركة المتحققة تدفعني خلفها .. رقبتي بيمينها  
.. بشمالها قلبى العالم بها .. نعبر أسوار الصدر  
إلى الأكبام .. مسرعة .. مشتاق .. ياتقان  
تعمل ... مجهد أنا .. أدعوها للاسترخاء .. تقبل  
بصورية.

- ١ -  
تشمخ .. غبار الكسل يشمني .. أنفضه  
بتكاسل .. دوامة التكرار تفرقني .. العرض ..  
اللهفة .. خيبة الأمل .. يتخبطاني الاختيار دائمًا ..  
أطل من الكثرة الضخمة برقبتي فقط .. تتقدم  
وتشير .. إشارتها ثابتة .. كل شيء كالمعتاد ..  
اخبار .. الجديد أنه أنا

- ٣ -

حكاية الاسترخاء لها طعم خاص .. الرغبة في  
ضمها ترداد ..  
.. الكلمات تتبعثر عند حاجتي لها .. أنتلب  
من حكاية لأختها ..  
.. فرغت من لسالي الانتظار الطويلة في  
كلمات .. سعير الوجد يعرب بداخلي .. أحارو

- ٢ -  
الفرحه تشنمني .. وعورة الصعود تجبرنى على  
التثبت بها .. عند الصدر تنفتح فأدخل .. آثار  
الرقدة اليومية تجلی .. الثوب صعب المراس ..  
في الحلم اليومي المشتعل بالحركة كنت ساكنا ..

تقبليها فتتمنع.. تأمرني بالنهوض.

- ٥ -

أزرار:

الدقائق المتبقية تمدد أمامي.. أتعجلها  
بإصرار.. خلايا عقلى تنطلق أسرع من جسدى ..  
العمل المرهق يزيد ضراوتها .. وانكسارات  
الثوب تزيد من صلابتها .. أحلام الليالي تتعاوه  
أمامى.. لتمتزج فى حلم أرسم تفاصيله بدقة..  
.. الناكرة الفوضوية تدفع بانتظام بصورة  
صدقى..

.. انتاسها.. تجذبني كى نعتلى الجيب..  
أتلمس الخطى.. كى لا أسقط .. الكرة تحاول  
المقاومة.. الدقائق المتبقية تطلب بقرب اللقاء ..  
أنسى الجميع إلها .. اللقاء المحدد تفاصيله  
يتراهى عندما شميخ على حافة الجيب...  
عدنات الانتظار الطويل تقتضى إليها.. ألسها  
.. تقللت مني.. الكرة التى نفذت لا تكفى من  
اللحاق بها.. أختل ... أتشبث بها.. تدفعنى...  
.. فأشوى بجوار صديقى فى الجيب  
متكوناً.

على جوانب الشوب.. ترقد الأزرار عابسة..  
خيالى الماجن بصور لى اللهو بها .. تحذرنى من  
التوقف عندهم.. الأزرار ترقد جماعات.. لا  
تبrij ببوابات الشوب، الداخلون الخارجون يلقون  
فضلاتهم على الأزرار.... يدهسونهم عابثين...  
أقدم اعتذارى لهم.. قبل التسامر معهم ..  
تأمرنى بالرحيل.. والكرة الضخمة تنماز..

- ٤ -

أغرسد.. "كفى" تنطلق مني.. العجب الممزوج  
بالفيظ يقتلها .. قبل سؤالها أسألهَا "متى" ..  
تطلق ضحكة تشير غضبي .. تنفلت دمعة مني...  
تنحننى قبله اشتھيھا طويلاً.. الدموع التي  
أفسدت القبلة تسألهَا...  
... تجذبني وتحبب...  
(بعد الفراغ من الثوب..)

قصة

ق

# لست للرجال الأحياء

مني حلمى

وجوه لا ملامح لها، مذاق قهوتى الصباحية.  
ليس جديداً، أن أزداد هدوءاً، فى عالم يزداد صخبًا، أن يطربنى المصمت أكثر، فى زمن - يحترف الثرثرة.  
مأزق هو، أن أكون عاشقة للتفلسف، والنساء حولى لا يعشقن إلا الرجال، وأن يستهونينى العيش فى ظل وحدتى، وـ"سنة الحياة" المتوارثة، العيش فى ظل رجل.  
مأزق، أن أتجرا على كراهية الأطفال، وأحياناً بين ناس يؤمنون أن الأطفال "أحباب الله".  
ليس بالشيء الجديد، أن تباركنى أنجم المساء، لأننى مازلت شائكة

ليس بالشيء الجديد، إحساسى أننى غريبة عن الدنيا، وأننى لا أنتهى إلى هؤلاء البشر، الذين يتذکسون فى المكان، والزمان، والهواء.  
ليس بالشيء الجديد، أن تلازمنى تساقلاتى عديمة الجدوى، لماذا يمنحنى الوجود مساحة من الفراغ، والكون بأسره لا يسعنى؟  
لماذا فى يوم من أيام الربيع، متقلب البهجة، تهتز الأرض، تنقض عنها ركود الشتاء، ودون استئذانى، تلفظنى إلى حياة، كلما تأملتها، عجزت عن الاقتناع بها؟.

ليس بالشيء الجديد، أن تحجب ستائر الزيف دفء تأملاتى، وأن تعكر

وأنا امرأة، وعزة الرغبات؟ لماذا يجذبك الحديث معي، وأنا الناطقة باللغة، لا يعرفها أحد؟ لماذا تلاحقني بعينيك، تطاردني بصوتك، وتحاصرني، ب أيام تنتظرنـا معاً؟

شيء جديد اسمه "أنت".

"أنت" هامش الفوضى ، الذي تتوقف إليه أيام المرتبة أكثر من احتياجي، أو احتمالي.

"أنت" دعابة المرح، التي فقدتها مع جديتي الصارمة.

"أنت" الرجل الوحيد، الذي عرفني، ولم ينماشتني في تغيير نعطف حياتي.

"أنت" الرجل الوحيد، الذي استهونـه سباحتـي ضد التيار، ويسعدـه أن يشاركتـي خطـر الموج.

"أنت" الوحيد، الذي لم يطبـ منـي، أن أصبحـ خصلاتـ شعرـ البيضاء.

"أنت" من بين كل الرجال، الوحيد الذي لم أتمرـد عليهـ. أخذـتـ قضـيبة بـديـهيـةـ، أـكـبـرـ منـ كـلـ ظـفـونـيـ وـشـكـوكـيـ، واعـتـبرـتـ مـثـلـ المـاءـ، وـالـنـارـ، وـالـطـرـابـ، وـالـهـوـاءـ، منـ عـنـاصـرـ تـشـكـلـ الـحـيـاةـ، فـى سـرـهاـ الـأـوـلـ، وـسـحـرـهاـ الـأـبـدـىـ.

كل شيءـ فيـكـ طـازـجـ، ذـو نـضـارـةـ أـسـرـةـ. كل شيءـ فيـكـ يـفـريـتـيـ، لـكـنـتـيـ فـىـ وـجـهـ إـعـصـارـ صـادـمـةـ.

أـيـهـاـ الرـجـلـ الـجـدـيدـ، الـحـادـثـ فـىـ زـمـنـ قـدـيمـ دـعـنـيـ وـحـالـ سـبـيـلـيـ. اـسـتـحـلـكـ بـرـعشـاتـ الـودـ الـمـسـافـرـةـ بـيـنـنـاـ، اـتـرـكـنـيـ وـالـدـنـيـاـ الـتـىـ أـحـمـلـهـاـ، فـوـقـ أـنـفـاسـيـ.

أـيـهـاـ الرـجـلـ فـىـ الـحـسـاسـيـةـ الـمـرـفـقـةـ، لـتـفـاصـيلـ شـجـونـيـ، لـاـ تـفـسـدـ حـيـاتـيـ، بـالـفـرـحـ الـخـتـبـيـ فـىـ عـيـنـيـكـ.

أـرـجـوكـ، تـرـاجـعـ قـبـلـ فـوـاتـ الأـوانـ، لـاتـرـسـلـ لـىـ كـلـمـاتـ الـحـبـ، وـبـاقـاتـ

المـلـسـ، بـرـيـةـ اللـوـنـ، جـامـحةـ العـبـيرـ، وـأـنـ أـعـظـمـ نـشـوـتـيـ، أـنـ أـبـقـيـ مـتـفـرـجـةـ، عـلـىـ روـاـيـةـ، لـاـ تـلـأـمـنـيـ أـدـوارـهـ. لـيـسـ جـدـيـداـ، شـعـورـيـ بـالـفـيـثـانـ، لـأـنـ الـفـدـ، لـاـ يـأـتـيـ بـجـدـيـدـ تـحـتـ الشـمـسـ.

تـعـودـتـ عـلـىـ حـيـاتـيـ، صـادـقـتـ مـشـاعـرـيـ الـمـتـكـرـرـ، وـأـلـفـ هـذـاـ "الـشـذـوذـ"ـ، الـذـىـ يـمـنـحـنـيـ إـحـسـاسـيـ بـأـنـتـيـ طـبـيعـيـةـ وـيـجـعـلـنـيـ مـعـ تـهـاوـيـ الـأـشـيـاءـ، مـتـواـزـنـةـ، مـطـمـنـنـةـ الـنـفـسـ.

لـكـنـ شـيـئـاـ مـاـ، لـسـتـ مـعـتـادـةـ عـلـيـهـ، وـلـيـسـ بـالـأـمـرـ الـمـتـكـرـرـ، بـدـأـ يـرـبـكـنـيـ.

شـيـءـ قـدـرـ مـاـ أـنـتـنـاهـ، قـدـرـ مـاـ أـقـاـمـهـ، شـيـءـ قـدـرـ مـاـ أـخـافـهـ، قـدـرـ مـاـ يـدـاعـبـنـيـ الـعـذـنـ إـلـيـهـ.

شـيـءـ تـعـاماـ جـدـيدـ، بـعـدـ أـنـ فـقـدـتـ الـرـجـاءـ فـىـ اـنـكـسـارـ النـفـمـ الـرـتـيبـ.

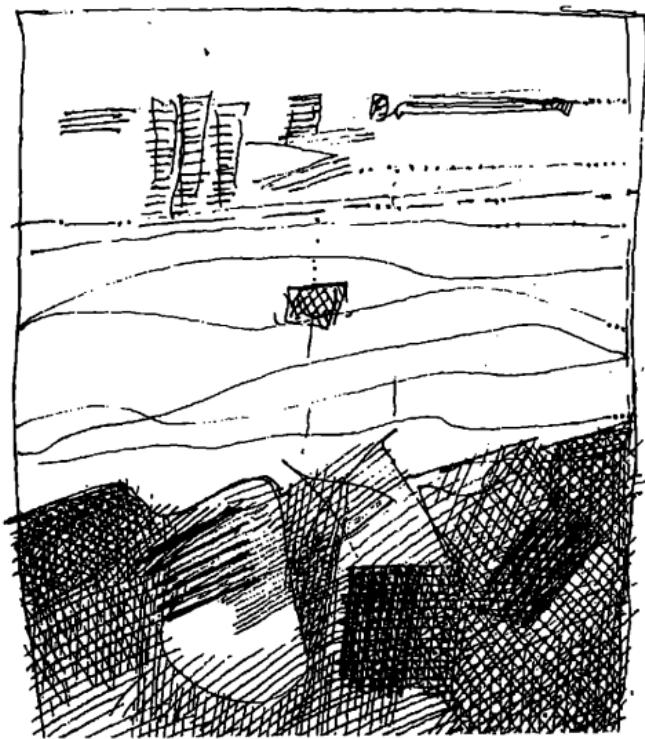
شـيـءـ تـعـاماـ جـدـيدـ .. كـيـفـ؟ وـأـنـاـ جـرـبـتـ كـلـ شـيـءـ فـىـ الـحـيـاةـ، وـلـمـ يـعـدـ هـنـاكـ مـاـ يـمـكـنـهـ أـنـ يـثـيـرـ شـهـيـيـ لـلـكـشـفـ، أـوـ يـبـعـثـ فـىـ رـوـحـيـ مـجـرـدـ حـبـ الـفـضـولـ.

شـيـءـ تـعـاماـ جـدـيدـ، دـوـنـ تـوـقـعـ، دـوـنـ تـهـيـدـ، أـخـلـنـتـ إـلـىـ دـهـشـةـ، كـنـتـ قـدـ نـسـيـتـ اـرـتـاعـشـيـ بـسـحـرـهـ.

بـعـدـ أـنـ أـوـصـدـتـ كـلـ أـبـوـابـ الـرـغـبـةـ، أـرـقـ إـلـىـ مـغـامـرـةـ الـإـسـتـهـاءـ، وـحـيـرـةـ الـأـشـوـاقـ.

بـعـدـ أـنـ طـالـ اـعـتـكـافـيـ بـيـنـ أـطـيـافـ الذـكـرـيـ، أـخـرـجـ إـلـىـ النـورـ، وـالـأـلـوـانـ، وـالـغـنـاءـ.

شـيـءـ جـدـيدـ اـسـمـهـ "أـنـتـ".  
مـنـ أـينـ جـنـتـنـيـ؟ كـيـفـ اـهـتـدـيـتـ إـلـىـ قـلـعـتـيـ الـمـهـجـورـةـ؟  
لـمـاـذاـ تـوـرـدـ إـلـشـرـاقـ فـىـ سـمـانـيـ  
الـمـلـبـدةـ بـعـشـقـ الـوـحـدةـ؟ كـيـفـ تـرـغـبـنـيـ،



كل واحد من فلاسفتي، بـ سخاء  
يعطيني أحلى ما فيه، وأنبل ما يكون،  
ولا يأخذ مني شيئاً.

لم يفكر سينوراً أبداً أن يغازلني.  
لم يطلب روسو امتلاكي، بالزواج  
مني، لم يخطر على بال بونداً أو  
أمرسن، أن يهد سيرته في الدنيا،  
وياتي بـ وريث على حساب طموحه،  
وجسدي، ولم ينشغل أرسطو لحظة  
بأن ينصب نفسه رقيباً، يقترب دمي،  
وذكرياتي، وغرفة نومي.  
أبداً، لم يتزعج أبيبور لأن ليس  
الوحيد، الذي يدق له قلبى.

فلاسفتي الذين أعيشهم، عظام  
مطلق زاهد في المقابل، حضور دائم  
التوهج، ثورة عارمة لا تخدم،  
هم قصة تناغم، اكتفيت بها، هم  
يعللون نصف الكأس الفخاري، هم  
مناعتني الوحيدة، هذه الجنون، أو  
الانتحار، أو الكابة.  
الليلة، لقائي بك، سأصارحك بكل  
شيء.

ذهبت إليك في الموعد.. بجلس  
أمامي، في كامل أناقته، وعافته،  
أهداني وردة، وبردة، وابتسامة، وكلمة  
حانقة، وكانت هديتي، لحظة صمت،  
تنتمل عذوبة ملامحه،  
يستمع إلى حديثي، بكل كيان، قلت  
كل شيء، ورجوته الابتعاد،  
قال إنه يريد الدخول في منافسة،  
مع هؤلاء الموتى، الذين يملئون حياتي،  
سألته أن أمتلكها، ففرمته لـ مواجهة  
هذا التحدى القوي،  
أنهشته إصرازه، وزادني اعتماداً  
عليه، لكنني مررت عليه، وفي حالة  
استفهام،  
والأهم، أنت لست مهيبة، للتقاطم  
مع عالم الرجال الأحياء.

الزهور، وشرائط الموسيقى التي  
تونس أمسياتي، وكتب الفلسفة التي  
أعشقاها.

تراجع .. قبل أن ينهار آخر خط  
في مقاومتي،  
لقاونا الليلة، لأبدأن أحسم الأمر  
مهد، لـ أبد أن أبصرك بالحقيقة، فانت لا  
تدري، إلى أى أرض ملجمة دخلت، ومن  
أى امرأة تشنـد الوصال،  
امرأة أنا، لا نصيب لها، مع الرجال  
الحيـاء.

كل الرجال الذين انسجمت معهم،  
وتلاقـت روحي مع أرواحهم، جميعاً من  
الموتى.

هم فلاسفتي، الذين يمنحوـنـي  
العزاء، في تلك المـاسـة السـاخـرة، اسمـها  
الـحـيـاة.

هم فلاسفتي، الذين يأخذونـ بـ يـديـ  
المـتعـشـرةـ، في درـبـ مـعـتـمـ، إلى طـاقـةـ  
نوـرـ لا يـخـبـوـ.

وأنا معـهمـ، أـسـمـوـ فـوقـ حـمـاقـاتـ  
الـعـالـمـ، أـحـلـقـ بـعـيـدـاـ عنـ تـفـاهـاتـ النـاسـ  
الـمـرـعـبـةـ، أـتـطـهـرـ مـنـ أـوـهـاميـ، وأـشـرـبـ  
نـفـذـاتـيـ المـقـدـسـةـ.

كل واحد من فلاسفتي، فيه شيء  
منـ نـفـسـيـ، وهمـ جـمـيـعـاـ بـداـخـلـيـ.

هـؤـلـاءـ هـمـ الرـجـالـ الـوـحـيدـونـ فـيـ حـيـاتـيـ،  
لـمـ أـعـرـفـ مـعـهـمـ خـيـبـةـ أـمـلـ، أـوـ  
مـرـارـةـ، أـوـ دـمـداـ.

لا أـذـكـرـ مـرـةـ، أـنـتـىـ طـلـبـتـ سـقـراـطـ،  
وـلـمـ أـجـدـهـ لـمـ يـحـدـثـ مـرـةـ، أـنـتـىـ وـاعـدـتـ  
زـرـادـاشـتـ، وـجـاءـ مـتـأـخـرـاـ، أـوـ أـرـدـتـ  
مـحاـوـرـةـ أـفـلاـطـونـ، وـقـالـ أـنـهـ مـشـغـولـ،  
لـمـ يـحـدـثـ أـنـتـىـ اـنـفـقـتـ مـعـ شـوـبـيـهـاـزـ،  
عـلـىـ لـقـاءـ، وـأـخـلـفـ الـمـيـعـادـ، أـبـدـاـ لـمـ  
يـحـدـثـ، أـنـ جـاءـتـ دـيـكارـتـ،  
أـنـتـيـشـهـ، مـتـوـعـكـ العـاطـفـةـ، أـنـ قـاتـرـ  
الـمـزـاجـ.

كلام مثقفين

## مباحث الأزهر

صلاح عيسى

بعصادر ١٥٦ منها، بنسبة ٢٥٪ لكان معنى هذا أنها تطالب، بع المصادر كتاب من كل أربعة كتب، وهو أمر لا دلالة له إلا إن الإدراة اخطأات في تطبيق المعايير التي وضعتها أو أن تلك المعايير تفتقد لرجاحة العقل التي يفترض أن يتم التعامل بها مع البحوث الدينية!

والحقيقة أن قيام إدارة البحوث بالازهر بفحص الكتب الدينية واقتراح مصادرتها، هو تزيد لا طائل من وراث إلا لالإساءة للأزهر، وهو بالأساس مؤسسة للتعليم وللبحث وللدعوة والإرشاد، لا يليق به أن يقوم بدور شرطة المطبوعات التي يعطيها القانون حق المطالبة بع المصادر الكتب التي تحمل اسماء للآباء.

أما المهم، فهو أن قانون الأزهر، وأنحته التنظيمية لا يعطيان مجمع البحوث الإسلامية، سلطة اقتراح مصادر الكتب وكل ما يدخل في اختصاصه - فيما يتعلق بالنشر - هو أن يتبع كل ما ينشر عن الإسلام والتراجم الإسلامي من بحوث ودراسات الآجانب للاتفاق بما فيها من رأى صحيح أو مواجهتها بالتصحيح والرد.

وهو ما يؤكد أن القانون ينظر إليه باعتباره هيئة علمية للبحث والدراسة وليس هيئه شرطية للمباحث والمصادر، تنافس وزارة الداخلية، وتطلب بمصادر ١٩٢ كتاباً دفعه واحدة، وهو عدد يتجاوز كل ما صدر من كتب منذ عوفت مصر

طالب مجمع البحوث الإسلامية في الأزهر، بع المصادر ١٩٢ كتاباً تتناول أموراً دينية ، من أبرزها كتابان للاستاذ "خليل عبد الكريم" مما مجتمع يشرب" و "شدو الربابية بأحوال الصحابة" وثالث للكتور "أحمد صبحي منصور" هو "الحسبية بين القرآن والتراث" ..

وقال الشیخ عبد المعطی الجزار" - الامین العام للمجمع ، والشرف على إدارة البحوث والنشر - أنه طالب الجهات الأمنية المصرية بع المصادر هذه الكتب نهائياً، وأن المجمع مستعد لمواجهة أصحابها أمام القضاء.

ولأن العدد كبير جداً، فلابد وأن تتعامل بتحفظ مع قول قبيلة الشیخ الجزار، بأن مؤلفيها قد خالفوا المعايير التي وضعها المجمع للسماع بنشر الكتب إذ الأخذ بهذا الحكم يعني أن كل هذه الكتب، التي يصل عددها إلى مائتين كتاب، تتضمن أفكاراً مخالفة للعقيدة الإسلامية، ولما جاء في القرآن والسنّة ويتعارض مع ما أجمع عليه علماء المسلمين وأخطاء في آيات القرآن الكريم أو جاؤوا في تفسيرها

فإذا أضفنا إلى ذلك، ما ينسبة المجمع إلى الكتب الثلاثة التي تتصدر القائمة من أنها تكتوى على افتراضات خطيرة على الرسول والصحابة وزوجاتهم، وتهجماً على الأحاديث النبوية؛ فإذا علمنا أن مجموع الكتب التي فحصتها إدارة البحوث والنشر يصل إلى ٤٥٨ كتاباً، أوصت

المطبعة:



أ. علاء الدين شوقي

[www.lisanarb.com](http://www.lisanarb.com)



برتولد بريخت

الثمن : جنيهان

الأمل للطباعة والنشر ت: 3904096

رقم الإيداع ٩٢ / ٧٥١٢